

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

H. TAINÉ

Historien Littéraire du XVII^e siècle

THÈSE

POUR

le Doctorat d'Université (Lettres)

Présentée à la Faculté des Lettres

de l'Université de Paris.

PAR

O. PETROVITCH

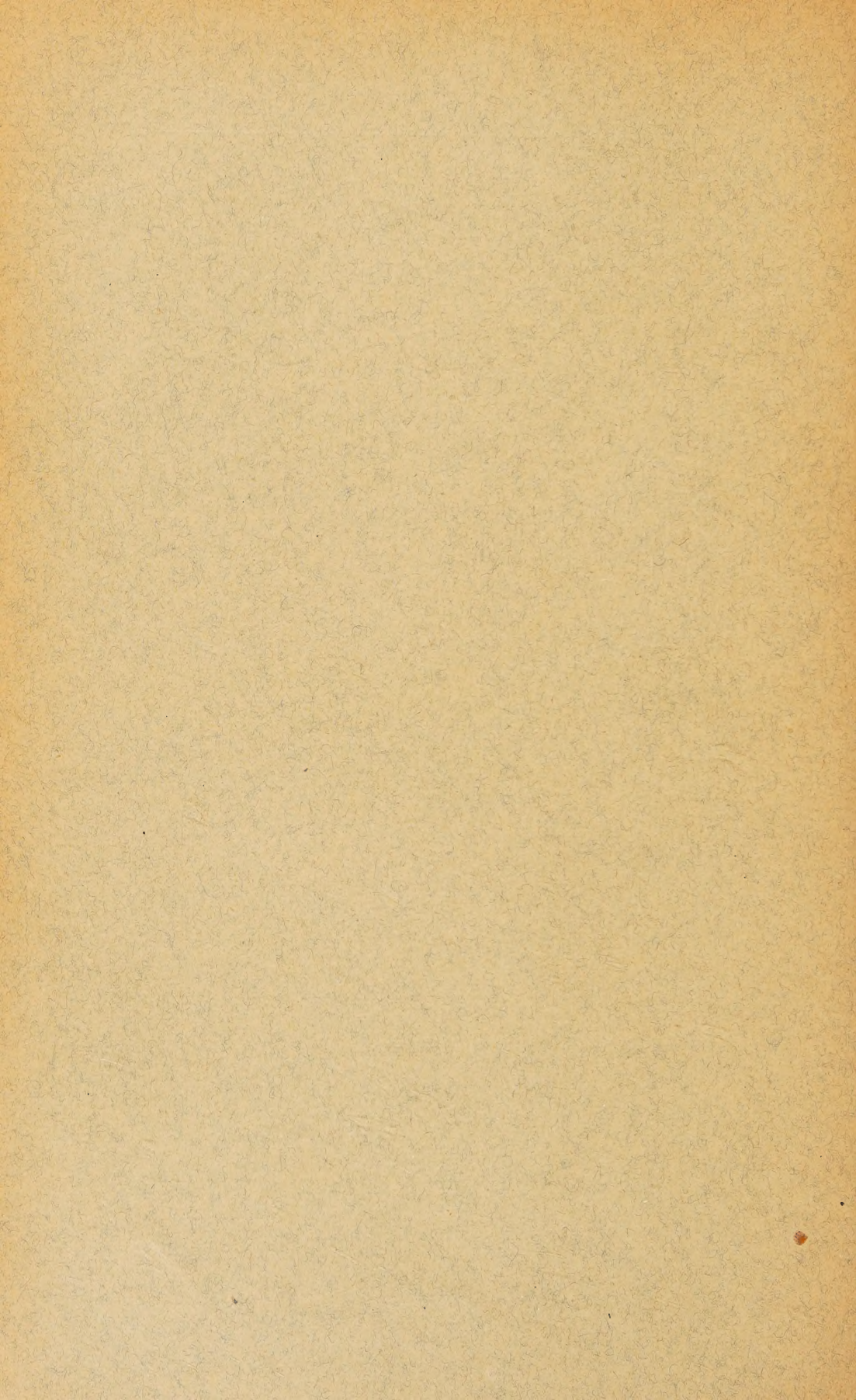
PARIS

BONVALOT-JOUVE

IMPRIMERIE DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE

15, RUE RACINE, 15

1907





Digitized by the Internet Archive
in 2026

H. TAINÉ

Historien Littéraire du XVII^e siècle

THÈSE

POUR

le Doctorat d'Université (Lettres)

Présentée à la Faculté des Lettres

de l'Université de Paris.

PAR

O. PETROVITCH

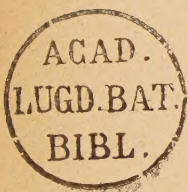
PARIS

BONVALOT-JOUVE

IMPRIMERIE DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE

15, RUE RACINE, 15

—
1907



H. TAINE

Historien Littéraire du XVII^e Siècle

Nous ne voulons pas ici discuter le système de Taine, ni chercher comment il y est arrivé, ses origines. C'est un travail en partie déjà fait (V. surtout F. Brunetière, *Evolution de la critique*, Barzellotti, *Philosophie de Taine*, et V. Giraud, *Essai sur Taine*), mais qu'il reste, cependant, à préciser.

D'ailleurs, ce qu'il y a de personnel et d'original dans son œuvre ne tient pas tant dans la nouveauté du système ni dans sa vérité que dans la force avec laquelle il l'a construit et dans la vigueur et la suite avec lesquelles il l'a appliqué.

Ce que nous nous proposons ici c'est, en supposant sa méthode adoptée, de voir d'abord comment il l'a appliquée au XVII^e siècle, c'est-à-dire, d'examiner ce qu'il a tiré de sa théorie de l'action du milieu pour expliquer et éclairer les écrivains du XVII^e siècle dont il s'est occupé, et s'il a toujours tiré tout ce qu'il en a pu tirer.

Nous contrôlerons, ensuite, ses jugements et ses opinions pour tâcher d'y démêler la part de vérité

historique et la part d'inexactitude et d'artifice littéraire.

Nous verrons ainsi, en même temps, les insuffisances et les limites de sa méthode quand il s'agit d'expliquer les œuvres littéraires, et aussi les insuffisances de ses connaissances, et surtout les erreurs, les exagérations et les artifices qui proviennent de son esprit systématique et absolu, qui concevait les choses par les idées générales et n'en voyait que les grandes lignes, du manque d'observation suffisante, et de son besoin « classique » de la régularité et de la symétrie logique.

Enfin, nous chercherons les sources de ses idées sur le ^{xvii}e siècle, leur évolution s'il y a lieu, et ce qu'il a apporté de nouveau dans la connaissance littéraire de ce siècle. Nous examinerons ainsi ce qu'il revient, dans la formation de ses idées, à son éducation classique, universitaire ; aux idées de son temps sur le ^{xvii}e siècle ; à son éducation littéraire et scientifique et, enfin, ce qu'il doit également à M^{me} de Staël, à Cousin, à Sainte-Beuve, et surtout, à Stendhal.

Pour finir, nous examinerons, d'une manière générale, la valeur et la signification de ses études sur le ^{xvii}e siècle, et celle des procédés dont il s'est servi.

Nous commençons par un exposé de sa méthode et par les remarques générales qu'elle nous suggère quant à ses applications sur le ^{xvii}e siècle.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LA MÉTHODE DE TAINÉ

Voici quelle était la thèse de Taine dans ses premiers articles sur le xviii^e siècle. (V. la Préface des *Essais de critique et d'histoire* où se trouvent ces articles.)

Une époque fait corps et ses parties se tiennent à la façon des parties d'un corps organique, d'abord.

Ensuite, chaque époque, comme chaque écrivain, ont leur caractère essentiel et dominant d'où ils reçoivent leur unité et leur nature, et qu'il s'agit de dégager des caractères secondaires et accessoires : celui-là est la cause unique qui explique tout ; ceux-ci ne sont que des accidents.

Comme l'on voit, Taine a voulu soumettre la critique à la méthode des sciences naturelles et lui donner le caractère rigoureusement déterministe. Car il n'y a pas de doute pour lui que cette force unique explique tout et que tout en l'homme se ramène sous sa pression : « Il n'y a pas en nous, dit-il, une idée ni un sentiment dont on ne puisse montrer le trajet ou la source. » (Préface, I^{re} éd. (1), p. XIII et XIV.)

1. Cette inspiration déterministe de sa pensée n'a pas

En étudiant, par exemple, le xvii^e siècle, en analysant les parties qui le composent, on arrive à reconnaître que ces parties ne sont pas seulement juxtaposées, mais qu'elles dépendent les unes des autres, « comme les organes d'une plante ou d'un animal », et qu'elles forment, de plus, un tout. « C'est le même esprit, dit-il, et le même cœur, qui a pensé, prié, imaginé et agi. C'est la même situation générale ou le même naturel inné qui a façonné et régi les œuvres séparées et diverses. » (Préface, I^{re} éd., p. II et III.)

Ainsi, comme exemple, Taine cite la dépendance mutuelle qui existe entre une charmille de Versailles et les vers de Boileau, entre les tragédies de Racine et les *Oraisons funèbres* de Bossuet. Il y a, pour lui, entre toutes ces manifestations du génie du xvii^e siècle quelque chose de commun qui peut échapper à première vue, mais qu'on arrive à démêler et qui fait justement l'unité du siècle.

Sans cette connaissance générale d'une époque, on serait exposé à prendre pour des êtres à part et accidentels des écrivains qui ne sont que la manifestation de cet esprit général.

On a fait plus d'une objection à cette thèse. (V. notamment Brunetière, *Evolution de la critique*

changé dans la Préface de 1866, sinon dans la démonstration et dans le développement : à la place du déterminisme géométrique de Spinoza et de celui de Hegel, nous y rencontrons le déterminisme des sciences naturelles sans que Taine, du reste, se rende bien compte de cette différence.

depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, IX^e leçon.) Sans insister sur ces objections dont la discussion nous entraînerait hors de notre sujet, il nous faut cependant faire quelques remarques touchant spécialement le xvii^e siècle.

Laissons de côté que Taine avait choisi ici l'époque la plus favorable à la démonstration de sa thèse, c'est-à-dire la plus homogène, toute la vie de la France ayant été, à cette époque, concentrée à Versailles. N'insistons pas non plus sur ce qu'il avait oublié d'ajouter à cette énumération toutes celles des œuvres du xvii^e siècle qui, pour une raison quelconque, le pourraient embarrasser : ce qui ne veut pas dire que la coïncidence citée était seulement un hasard, mais ce qui prouve qu'il y avait plusieurs époques dans ce même xvii^e siècle qui était pour Taine un bloc, et qu'il y a, en général, plusieurs milieux dans une même époque. et plusieurs tendances dans un même homme (V. l'accueil différent des tragédies de Racine chez ses contemporains ou comparer, par exemple, les comédies de Molière et les *Maximes* de la Rochefoucauld, qui sont du même temps, etc.)

Mais négligeons tout cela et retenons surtout une chose : « Mon premier soin, disait à ce propos Taine, est de séparer ce qui est important de ce qui ne l'est pas ». Mais c'est ici précisément qu'il s'est trompé, en voyant l'important où il n'était pas. Car si les tragédies de Racine et les *Oraisons funèbres* se ressemblent, ce n'est pas par leurs côtés inté-

rieurs et les plus personnels, mais, au contraire, par leurs côtés généraux et extérieurs, et par conséquent la faculté dominante d'une époque qu'on aurait ainsi déterminée n'aurait pas été la faculté dominante d'un écrivain.

Il nous semble que Taine a laissé de côté ainsi un point, qui est cependant essentiel : c'est que, dans les sciences naturelles, nous ne nous intéressons qu'au genre et qu'à l'espèce, tandis que dans la littérature, au contraire, ce qui nous intéresse, c'est l'individu, un individu donné et non pas l'homme en général d'une race ou d'une époque.

Sans discuter ici davantage cette théorie ni ses postulats, notons seulement que Taine ne s'est posé même pas cette question, et son tort a été de mêler ainsi à une analyse après tout exacte et acceptable, des postulats qui ne le sont pas.

Or, en vertu de cette loi de dépendance mutuelle de toutes les parties d'une époque, Taine est allé chercher dans les œuvres littéraires les renseignements sur l'état d'âme des contemporains de leurs auteurs.

Sa critique est ici, comme l'on voit, purement historique et déterministe, sans aucune considération esthétique ou morale : il prend la littérature, tout simplement, pour la meilleure expression de la société, et, par conséquent, pour un document sur les mœurs de cette société.

Mais Taine n'en a pas tiré, comme nous le verrons plus loin en étudiant ses applications, tout ce qu'elle

pouvait lui donner. En réalité, il n'a essayé d'expliquer par la pression du milieu que Racine et M^{me} de La Fayette : deux écrivains, d'ailleurs, qui se prêtent le mieux, pour des raisons particulières que nous verrons aussi, à cette démonstration.

Si Taine n'a pas obtenu de sa méthode tout ce qu'elle pouvait lui fournir pour expliquer le xvii^e siècle, il y en a plusieurs raisons.

C'est, d'abord, parce qu'il ne la possédait pas encore entièrement. Elle est, en effet, dans sa formule rigoureuse et définitive postérieure aux études dont nous avons à nous occuper ici. Mais si elle n'avait pas encore cette ampleur qu'elle prendra plus tard (V. *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise* et la Préface de l'édition des *Essais* de 1866), on en trouve déjà l'inspiration, l'esprit, l'indication dans toutes ces études dont nous nous occupons ici (1).

Ensuite, Taine était, comme l'appelait Sainte-Beuve, un habitant de hauts plateaux, surtout à cette époque (Voir la Préface de la première édition des *Essais*, p. XII) : il voyait les choses à vol d'oiseau, dans leur ensemble, il les embrassait d'une étreinte sommaire et un peu lâche, tandis que cette méthode, pour donner tout ce qu'elle peut donner, exige un esprit d'examen rigoureux, patient, minutieux,

1. La première fois qu'on trouve cette idée indiquée c'est dans une lettre à Prévost-Paradol du 20 juin 1852. (*Correspondance*, I, p. 274.)

exact et précis, qui aurait serré la réalité de tout près.

(Disons ici, en passant, que dans le choix même de cette méthode il faut voir aussi un effet inconscient de son esprit philosophique et systématique, auquel elle répondait, du moins telle qu'il la comprenait et pratiquait, par son cadre large et rectiligne.)

Enfin, remarquons, comme on l'a déjà indiqué quelquefois, que Taine, s'il avait bien choisi son époque, avait mal choisi ses auteurs, pour pouvoir obtenir de sa méthode tous les résultats qu'il en pouvait attendre. Car comme la valeur historique d'une œuvre d'art est en raison inverse de sa valeur littéraire, les grandes œuvres seront moins significatives de leur époque que de leurs auteurs. Par conséquent, si l'on veut, à tout prix, faire de la littérature un instrument de l'histoire, c'est chez Quinault et Benserade, et non pas chez La Fontaine et Racine, qu'il faut aller en chercher les documents.

Taine était donc obligé, par le choix même de ses auteurs, ou de laisser de côté leurs qualités essentielles ou d'abdiquer sa méthode : il était donc intéressant de voir comment il s'en est tiré et jusqu'à quel point il a réussi à expliquer avec les choses si communes et si générales que le sont le milieu et la race, les écrivains si différents et si personnels, uniques pour tout dire, que le sont La Fontaine, Racine, Saint-Simon.

Comme les jugements de Taine sur le ^{xvii}e siècle en général, sur son esprit, sa société et sa littéra-

ture, forment un tout, nous en parlerons d'abord et séparément. Nous nous occuperons ensuite de ses études particulières sur les écrivains : de ses opinions et de ses jugements sur ces écrivains, bien entendu, et non pas de ces écrivains eux-mêmes et de nos idées sur eux.

Mais comme Taine n'a pas utilisé sa méthode partout avec la même rigueur, nous n'avons pas voulu, pour l'amour de la symétrie, mériter le reproche de composition artificielle que nous lui avons adressé quelquefois, en ramenant, à toute force, toutes ses études à sa méthode, en les y rattachant et en les y subordonnant, même quand ce lien n'existe guère. Nous nous rendons, cependant, bien compte de ce que quelques chapitres pourront avoir d'étriqué et comme à part, à cause du manque de cette subordination artificielle ; mais entre la symétrie et l'exactitude, nous avons préféré cette dernière.

ESPRIT CLASSIQUE

Taine a eu l'occasion, au cours de ses diverses études, de s'exprimer plus d'une fois sur l'esprit classique, mais ses opinions n'ont pas varié, sinon dans leur expression.

Il y aura beaucoup à retenir dans ce que Taine dit du xvii^e siècle ; mais il n'en reste pas moins vrai que sa thèse principale est tout à fait discutable, pour ne pas dire davantage pour le moment.

D'une manière générale, il a eu tort de prendre en bloc et de résumer en une formule la littérature, si riche et si variée, de deux siècles. En simplifiant ainsi la réalité, il l'a faussée.

Sans parler ici du xviii^e siècle, il n'a pas vu, au xvii^e, l'évolution qui s'est accomplie entre Balzac et Voiture d'un côté et Molière de l'autre, tant dans le public et dans les mœurs, que dans la littérature elle-même. Il avait confondu plusieurs générations du xvii^e siècle avec un groupe délimité et distinct de la société pendant les trente premières années du règne de Louis XIV ; et même dans ce groupe si restreint, il n'avait vu que le côté le plus frappant. Il avait confondu aussi la France avec Versailles.

D'abord, nous disions, le public a évolué au cours du xvii^e siècle : le public précieux et aristocratique des salons avant 1660 est remplacé après par le public élargi et mélangé de Molière.

Taine dit : « La vie hasardeuse, solitaire, inventive, a cessé avec l'indépendance et les guerres du xvi^e siècle ; il ne s'agit plus de faire des ligues ou de se cantonner dans son château, d'agir à sa guise ou de s'amuser à son goût. La monarchie absolue et l'administration régulière ont amené les nobles oisifs et soumis dans les salons et à la cour ; là règne un goût uniforme ; il faut y plier son humeur ; les convenances promènent leur niveau sur les singularités des esprits et des caractères. Il faut être comme tout le monde, sinon l'on cesse d'être « un honnête homme » et l'on est un homme perdu, etc. » (*Nouv. Essais*, p. 118.) Et il peint très spirituellement cette nouvelle vie qui a remplacé la vie aventureuse du xvi^e siècle. « On aime la beauté des dames comme on aime une fleur ou une parure... On prend plaisir à regarder des mains blanches, un teint uni, des yeux riants... et l'on finissait par une révérence. » (*Essais*, p. 17.)

La peinture est belle, mais elle est trop générale pour être exacte. En réalité, c'est de loin seulement que ce siècle paraît harmonieux, uni et noble. Mais vu de près, il est plus mêlé, et c'est restreindre sa physionomie que de le peindre ainsi.

Les mœurs que Taine peint, loin d'être les mœurs de tout le siècle et de toute la France, ne sont, en

réalité, que les mœurs de Versailles, pendant les premières années de Louis XIV.

Et même pendant cette époque, sous les dehors brillants, les dessous sont moins jolis. L'affaire des poisons, la chronique scandaleuse du temps, nous découvrent le fond de cette société polie, et les manuels de politesse de l'époque nous montrent ses manières. Les *Mémoires sur les grands jours* de Fléchier nous peignent la vie en province « pleine de viols, d'incestes, d'accouchements et d'infanticide ». Tout cela est loin de l'image idéalisée qu'on trouve chez Cousin et Taine, et plus près de celle qu'on rencontre dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux.

De l'autre côté, au point de vue moral, le rouleau despotique de Louis XIV ne s'est pas encore promené sur toutes les choses et toutes les consciences. Le jansénisme est une doctrine antidespotique, parlementaire, libérale, presque républicaine, et sourdement révoltée contre l'autorité de Louis XIV. Il est vrai que les jansénistes ont fini par être dispersés par cette autorité de Louis XIV.

Mais c'est surtout le commencement et la fin de ce siècle qui ont une physionomie différente de celle qu'a peinte Taine.

La fin de ce régime d'une grandeur factice, hypocrite et corrompue, il faut aller la chercher dans les comédies de Régnard et dans les « Mémoires » de Saint-Simon : c'est l'orgie et la débauche, tout le contraire du sobre et du contenu.

La première moitié de ce siècle, encore mal disci-

plinée, avait gardé longtemps le fond de brutalité et de grossièreté que le xvi^e siècle lui avait laissé en héritage, et le rouleau de Louis XIV n'avait pas réussi tout de suite à changer ces batailleurs fortement trempés en courtisans pacifiques et sages. Cette époque est marquée par la guerre de Trente-Ans, par les conspirations contre Richelieu, par la Fronde, précisément par cette vie aventureuse et indépendante que Taine disait disparue avec le xvi^e siècle. Tout cela est le contraire de l'époque de sécurité, de calme et d'autorité de Louis XIV que Taine avait placée un peu trop tôt et qui commence, en réalité, seulement avec l'arrestation de Fouquet, s'il est possible de fixer exactement ces dates.

Quant à la littérature, il en est tout de même : Taine a plus d'une fois identifié la littérature de l'Hôtel de Rambouillet avec celle de l'époque suivante (*Essais*, p. 19-21). « L'esprit classique dure deux siècles, depuis Malherbe et Balzac, jusqu'à Delille et M. de Fontanes. Pendant cette période si longue nulle intelligence, sauf deux ou trois, et encore dans les Mémoires secrets comme Saint-Simon, dans les lettres familières comme le marquis et le bailli de Mirabeau, n'ose et ne peut se soustraire à son empire. » (*Ancien Régime*, p. 289.) « Pendant tout ce temps-là, ajoute Taine, un seul goût a régné. »

Il a encore ici trop sacrifié la première moitié du siècle à la seconde, pour ne pas parler du xviii^e siècle.

Car, dans la première moitié du siècle, la littérature

est pleine d'esprit et d'imagination, précieuse et romanesque ; il suffit d'en citer quelques noms pour le montrer : d'Aubigné, Théophile; d'Urfé, M^l^e de Scudéry ; Cyrano de Bergerac, Scarron. Mais sans aller plus loin, quelle différence seulement entre Corneille et Racine ! Ce sont deux mondes et deux littératures : le monde d'action, rude et un peu grossier, et le monde de salon et des honnêtes gens ; là, les natures fortes et volontaires, ici, les femmes et les victimes sans volonté. Deux conceptions de la tragédie aussi (Cf. la Préface d'*Héraclius* et celle de *Bérénice*) : la tragédie romanesque et oratoire, et la tragédie simple et psychologique. Mais Taine prenait la tragédie de Racine pour le type de la tragédie oratoire et croyait que Corneille et Racine devaient avoir la même psychologie. (*Histoire de la littérature anglaise*, 1^{re} éd., t. II, p. 168-169.)

Mais, quand on regarde de près, dans l'époque même de Louis XIV il n'y aurait pas à distinguer moins de trois générations d'écrivains : la première, la plus naturelle et la plus spontanée, qui rappelle autant l'âge précédent que celui de Louis XIV, et dont étaient La Fontaine, Molière, M^m^e de Sévigné; la seconde, celle de Racine et de Boileau, la plus fidèle expression de cette époque ; et la troisième, en quelque sorte posthume, celle de La Bruyère et de Fénelon, pour ne pas parler de Saint-Simon qui appartient plutôt au xviii^e siècle.

Ce n'est pas donc avec Malherbe, c'est seule-

ment vers 1660 que l'esprit classique prend vraiment conscience de lui-même ; mais c'est alors que la thèse de Taine devient non moins discutable, puisque c'est alors que la littérature devient précisément le contraire de ce que Taine en a dit.

Voici comment il a défini cet esprit : « Un seul goût a régné : le désir de parfaitement parler. Chacun s'est efforcé d'apprendre la grammaire avec Vaugelas, la rhétorique avec Balzac. Ce n'est point la véhémence des passions qu'on recherchait ici, ni la nouveauté des idées, ni l'éclat des images, mais la suite des pensées, la justesse des expressions et l'harmonie des périodes. On avait moins de sympathie pour les sentiments ardents et vrais que de curiosité pour les fines distinctions, pour les madrigaux polis, pour les dissertations ingénieuses. On aimait plus l'expression que la chose exprimée, et le style que l'âme. Dans la poésie, qui est toute invention, on prenait pour maîtres Malherbe et Boileau, travailleurs patients, régents sévères, nés versificateurs, qui ont réduit la muse au bon sens et « au pain sec ». En effet, c'est la prose qui fait la richesse du siècle. » (*Nouveaux Essais*, p. 113.)

Mais Malherbe, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau ! Et puis, est-ce que vraiment Molière et La Fontaine sont « du pain sec » et est-ce qu'il leur manque, à eux, l'expérience et le fonds ? Enfin, est-ce que le rôle de Boileau, que Taine a jugé plus d'une fois dans les mêmes termes, n'a pas été, lui aussi,

différent de celui qu'il lui attribue ici, et plus bien-faisant ?

Il dit plus loin : « Quand Racine avait composé (son plan), il disait : « Ma tragédie est faite. » C'est que le bel ordre, la vraisemblance et l'harmonie sont tout pour la raison oratoire. » (*Nouveaux Essais*, p. 116.)

Et enfin, en oubliant qu'il y a une lutte dans l'âme de ses personnages et que, par conséquent, deux choses en eux, au moins, sont nécessaires pour cela, il dira : « Ses personnages sont des êtres abstraits plutôt que des hommes réels ; il esquisse un contour, il n'approfondit pas une physionomie ; il développe une vertu, il ne construit pas un caractère. Il saisit quelque passion simple, et fait d'elle une âme ; le personnage n'a rien d'autre ni de plus : une seule ligne a suffi pour le tracer. » (*N. Essais*, p. 117.) « Corneille et Racine ont fait des discours admirables, et ils n'ont pas créé un seul personnage tout à fait vivant. » (*Les Philosophes classiques du XIX^e siècle*, p. 117.)

Il appert de ces citations que l'esprit classique était pour Taine l'esprit oratoire et l'esprit d'abstraction : les grands écrivains du XVII^e siècle « étaient plus rhétoriciens qu'observateurs » : c'étaient des orateurs à qui manquait l'observation de la nature.

Il est certain que Taine a commis ici un grand contresens et confondu l'esprit classique du XVII^e siècle avec l'esprit pseudo-classique du XVIII^e siècle, quand

il ne l'a pas confondu avec l'esprit précieux (1).

Car le fond et le principe de la littérature du xvii^e siècle était, au contraire, l'imitation de la nature et la connaissance de l'âme humaine :

« Jamais de la nature, il ne faut pas s'éloigner. »

« Voyez bien l'homme et pénétrez-en le fond. »

On pourrait presque dire, sans exagérer, que c'était un « traité de l'homme » que toute cette littérature classique, et on est étonné de voir reprocher le manque d'observation de la nature à Pascal, à Molière, à La Fontaine, à Racine, à Saint-Simon.

Il est vrai seulement qu'il fallait comprendre cette imitation de la nature autrement que Taine ne l'a comprise : elle était volontairement dégagée de tous les éléments pittoresques et accessoires (si l'on met à part La Fontaine, dont la poésie est la moins abstraite, la plus réelle, la plus matérielle qui soit). Et c'est précisément pour cela que Taine ne l'a pas remarquée, ayant cherché surtout, sous l'influence de Shakespeare, des romantiques et de Balzac, le détail pittoresque.

Il en est de même de sa critique que le xvii^e siècle

1. Cf. : « Quand on essaye de se représenter les sentiments de cette littérature (il s'agit de la littérature du xvii^e siècle), il semble que l'on respire le faible et le suave parfum d'une rose-thé flétrie et conservée depuis cent ans. » (*Essais*, p. 19.) « Au lieu de poursuivre l'originalité et la force, on recherchait la douceur et la grâce. » (*Essais*, p. 17.)

a, d'une façon générale, dédaigné l'expérience (*Ancien Régime*, p. 315-316), alors que, au contraire, c'est un siècle très scientifique par son tour d'esprit et même, si l'on veut, par l'élan que prennent dans ce moment les sciences expérimentales (Bourdelot, Lemery, Diverney.)

Après avoir dit que l'esprit classique était l'esprit oratoire, Taine tire toutes les conséquences que cette formule contient appliquée à la langue, au style et à la composition.

« Le goût classique et les habitudes littéraires du xvii^e siècle ne s'accommodaient que des traits généraux et des expressions nobles. » (*Essais*, p. 40.)

Ou ailleurs : « Elle (la langue classique) n'est que l'organe d'une certaine raison, la raison raisonnée, celle qui veut penser avec le moins de préparation et le plus de commodité qu'il se pourra... Par son purisme, par son dédain pour les termes propres, et les tours vifs, par la régularité minutieuse de ses développements, le style classique est incapable de peindre et d'enregistrer complètement les détails infinis et accidentés de l'expérience. » (*Ancien régime*, p. 300.)

C'est encore plus vrai pour le xviii^e siècle que pour le xvii^e. Pour juger ainsi, il faudrait surtout oublier cette première génération dont nous avons parlé et dont la langue garde toujours beaucoup de sa liberté un peu abandonnée : il n'y a qu'à se rappeler la solidité et la plénitude de la langue de Pas-

cal, le langage dru et hardi de Molière, le parler familier et pittoresque de La Fontaine, le ton naturel et vif de M^{me} de Sévigné jusqu'au style imagé et libre de Bossuet lui-même.

Voici ce que disait de la langue du xvii^e siècle un critique moins prévenu que Taine : « Jamais la langue plus belle, plus riche, plus fine, ne fut parlée par les hommes de plus d'esprit et de meilleure race que ne l'étaient Saint-Evremond, Bussy, La Rochefoucauld, Retz... Ils avaient étendu, élargi, assoupli, fortifié, leur élocution et leur langue en toutes sortes de relations et de rencontres bien autrement qu'en restant dans un salon comme à l'Hôtel de Rambouillet, ou dans un cabinet d'étude comme un Vaugelas. Ils ont des façons à s'exprimer à la fois plus délicates et plus *gaillardes*, pour parler avec Montaigne. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, XIII, p. 426-427.)

Quant au style, « il court toujours risque de prendre pour matériaux des *lieux communs* minces et sans substance. Il les étire, et les entrelace, il les tisse, mais, de son engrenage logique, il ne sort qu'un filigrane fragile ; on en peut louer l'élégant artifice mais dans la pratique, l'œuvre est d'usage petit, nul, ou dangereux » (*Ancien Régime*, p. 302). Il suffit ici aussi de citer les noms de Pascal, de Bossuet, de Molière, de Saint-Simon, pour faire voir ici l'exagération de Taine quant au xvii^e siècle. Je ne parle pas de l'évolution de la phrase de Bossuet à Voltaire.

Enfin, il nous semble excessif de généraliser même la composition rectiligne et le développement régulier chez les classiques : « Il n'y a pas de genre, dit Taine, où il (le talent de composition) ne pénètre et n'introduise la qualité d'un bon discours. » (*Ancien régime*, p. 303.) Mais, sans parler de La Fontaine qui s'oublie parfois et s'écarte de son chemin, ni de Saint-Simon et de sa phrase le plus souvent heurtée et convulsionnée, Boileau lui-même, tout le premier, est un esprit trop brusque pour s'y subordonner toujours.

Comme on voit, d'une manière générale, le talent de bien dire est une formule trop étroite et incomplète, et quelquefois inexacte, pour définir l'esprit du xvii^e siècle. De l'avoir pris ainsi trop extérieurement, « oratoirement », d'avoir méconnu son fond observateur, Taine avait laissé d'expliquer par le milieu deux formes littéraires, dans le xvii^e siècle, d'origine purement mondaine et qui sont la plus pure expression de son tour d'esprit : ce sont les maximes et les portraits.

Mais à côté de ces exagérations et de ces généralisations inexactes, il y a, il faut en convenir, une assez large part de vérité à retenir dans ce que Taine a dit : bien des choses qu'il a, le premier, vues et expliquées, et qui furent, plus tard, fécondes en suggestions nouvelles.

La formation de l'esprit classique, la transformation de l'homme du monde en juge littéraire, les

rapports qu'il a posés entre la vie de salon et la langue (vocabulaire et grammaire) et le style (*Ancien Régime*, p. 289-301) : tout cela est juste et vrai.

Il a eu aussi raison de dire que la réduction d'un caractère aux besoins du rôle, et l'éloquence dans la tragédie n'étaient que les conséquences naturelles de ce vif besoin d'autorité, d'ordre et de régularité qu'on remarquait dans les esprits. Dans la loi des trois unités, cependant, il faudrait voir autant l'influence grecque que celle du temps : elle est le résultat de leur fusion. D'une façon générale, l'influence antique qui est si grande au xvii^e siècle, a été complètement méconnue par Taine. ici aussi bien qu'à propos de Racine, où elle n'est pas moins sensible.

Enfin, il y a bien des choses dans la peinture du xvii^e siècle qui sont devenues courantes aujourd'hui, mais qui ne l'étaient pas au temps de Taine : c'est lui qui les a le premier formulées et imposées. (V., par exemple, *Nouv. Essais*, p. 114-115.)

RACINE

Dans son article sur Racine, Taine n'avait développé que cette idée, que Racine a été ce qu'il devait être sous la double pression de la race et du milieu, et il a examiné de quelle façon son œuvre a exprimé cette pression (1). Il a ainsi trouvé que, d'un côté, Racine avait peint, sous les noms antiques, les courtisans de Louis XIV et les mœurs de Versailles, et de l'autre, qu'au lieu d'être complexes et réels, il ne nous montrait que des idées et des types généraux habillés en hommes.

Il est certain que Racine n'a pas eu le sens historique aussi profond et aussi précis que nous l'avons aujourd'hui, et qu'il avait subi cette pression du milieu, inévitable particulièrement dans les circonstances de sa vie et dans son époque, inévitable surtout au théâtre ; mais Taine a eu tort, d'abord, d'exagérer cette influence et ensuite, de ne voir en Racine que le produit social, de le réduire à cela. Car si le milieu avait complètement effacé son tempé-

1. Les idées que Taine avait développées dans son article sur Racine, on les rencontre chez lui déjà dès 1854. (V. lettre à Hatzfeld, 12 mai 1854, *Correspondance*, II, p. 42-49.)

rament personnel, et si Racine n'avait fait que transformer les héros anciens en courtisans français, où serait la différence entre Racine et Benserade ?

Mais enfermé dans sa formule de la raison oratoire, Taine était condamné à s'en tenir, si j'ose dire, à l'écorce, et à négliger en Racine ce qui était justement le plus intéressant, ce qui fait que Racine compte, la beauté intime, personnelle de son œuvre : sa poésie et sa vérité, cette poésie qui imprègne toutes ses tragédies et en fait comme la substance, et son fond humain et éternel, sa psychologie vraie, profonde, variée et fine.

Taine n'avait ainsi vu en Racine que son langage élégant et ses manières polies ; il avait ignoré ce qu'il y avait d'énergie sous ce langage élégant et quel fond violent, quel jeu terrible de passions, se cachait sous ces manières polies.

Préoccupé comme il était de voir partout l'influence du siècle, Taine semble croire que les contemporains avaient accueilli Racine avec enthousiasme. Mais s'il avait consulté les contemporains de Racine, il aurait vu, au contraire, comme nous le verrons tout à l'heure, que Racine les avait souvent choqués par la puissance et par la vérité de sa tragédie, et qu'ils avaient essayé d'étouffer en lui les tendances contraires à leur caractère et qu'ils y avaient réussi quelquefois.

Mais si Racine, comme nous le disons, n'avait pas le sens historique aussi exact que nous l'avons aujourd'hui, il n'en demeure pas moins vrai qu'il

connaissait l'antiquité, que son imagination était imprégnée de ses beautés, qu'il se rendait compte de la différence des mœurs. (V. les Préfaces de *Bajazet* et d'*Andromaque*) et qu'il tenait aussi compte de la vérité historique. (V. la Préface de *Britannicus*.) Il a d'ailleurs toujours utilisé ce qu'on savait de son temps sur l'époque dont il s'occupait.

Mais comme « la grande règle », surtout au théâtre, était de plaire, il a été obligé souvent de faire des concessions à son public : ses Achille, ses Nypharès, ses Hippolyte sont vraiment trop galants et trop français. Il en convient du reste lui-même : lorsque Arnauld lui reprochait d'avoir fait Hippolyte amoureux, il avait répondu : « Qu'auraient dit nos petits maîtres ? »

Il ne faudrait pas, cependant, croire qu'il eût toujours cédé aux petits maîtres ; il s'en est défendu (V. la Préface d'*Andromaque*) et il les a choqués.

« J'ai vu les dames les moins délicates, écrivait Subligny à propos de *Phèdre*, n'entendre ces mots, dont cette pièce est farcie, qu'avec le dégoût que donnent les termes les plus libres, dont la modestie ne peut s'empêcher de rougir. » (Subligny, *Dissertations sur la tragédie de Phèdre et de Hippolyte*, p. 359-360, dans *Recueil de dissertations*, de l'abbé Granet, p. 351-414.)

Le même Subligny reprochait plus loin à Racine, toujours à propos de *Phèdre*, d'avoir ignoré l'usage de la cour, d'avoir manqué de civilité et d'avoir choqué les règles de la bienséance (p. 370).

On comprend alors que Racine a été obligé de défendre son Iphigénie des reproches d'être trop spontanée, sa Bérénice d'être trop folle, son Pyrrhus d'être trop violent ! « Pyrrhus, disent Louis Racine et Brouet, parut au grand Condé trop violent et trop emporté. » (*Œuvres de Racine*, éd. Mesnard, II, p. 11.) Subligny lui reprochait de même de ne pas se conduire en honnête homme.

De ces remarques et du fait que la Phèdre de Pradon avait balancé longtemps le succès de celle de Racine (une Phèdre que Pradon n'avait pas osé marier à Thésée de peur de choquer la bienséance), on se rend bien compte du public de Racine, et l'on voit aussi de combien Racine lui était supérieur.

Mais où il avait dépassé le goût public tout à fait, c'était par son sentiment poétique, par ses grands rôles et par sa conception de la femme et de l'amour. Et c'est ici surtout que nous voyons Taine obligé de négliger ou de changer les choses, pour pouvoir les faire entrer dans son cadre.

Il ne fallait vraiment rien moins que le parti pris de ne voir en Racine que le produit de Versailles, pour ne pas remarquer autre chose dans Néron, dans Mithridate, dans Joad que les courtisans de Louis XIV. Il y avait là, il me semble, une vérité bien supérieure à celle du langage, la vérité intime. Mais comme Racine supprimait de parti-pris tout le côté matériel et pittoresque de la vie, Taine qui sortait de la lecture de Shakespeare et de Balzac,

en avait trop besoin pour ne pas être frappé et privé de son absence, et pour pouvoir goûter l'évocation intime, poétique, et comme enveloppée, sans couleur locale criarde et tapageuse, des époques lointaines. Car, comme on l'a remarqué, ce ne sont pas toujours les mots pittoresques qui évoquent le mieux les choses, mais leur pouvoir magique consiste, le plus souvent, dans leur position, leur arrangement, leurs alliances. Et c'est cet arrangement de mots les plus simples et les plus ordinaires que Racine a su trouver et qui ne suffisait pas à Taine.

Il est naturel alors que Taine n'a vu en Joad que Bossuet et en *Athalie*, qui est toute imprégnée de Bible, qu'une pièce du xvii^e siècle et pouvant être comprise seulement à cette époque. Il est entendu aussi que Racine était pour lui « beaucoup plutôt écrivain que poète ». (*Nouveaux Essais*, p. 153.)

Quant à la façon dont Racine avait compris et exprimé l'amour, Taine en a parlé vraiment d'une manière surprenante. J'insiste sur ce point parce qu'il s'agit ici de la vraie originalité de Racine, méconnue par Taine.

Il a dit que la passion n'était admise chez Racine que comme une puissance secondaire et vaincue (*N. Essais*, p. 118) ; que les sens n'ont aucune part dans ses tragédies, et qu'on n'en parle même pas (*N. Essais*, p. 147) ; que l'amour n'y est qu'une amitié sublime et plus tendre (*N. Essais*, p. 147) ; que ce qui touche les femmes dans leurs amants, c'est leur rang (*N. Essais*, p. 129).

Il est difficile de faire un plus grave contresens. On est étonné que Taine n'ait pas vu que la passion, au contraire, est le ressort même de la tragédie de Racine et que Racine l'avait introduite à la place de l'amour espagnol, galant et chevaleresque, qui existait avant lui dans la littérature. Il est vrai que cette remarque aurait contredit beaucoup sa thèse de l'influence des salons sur Racine. Mais il est également vrai que Taine s'était imaginé cette vie de la cour moins mêlée de vices et de faiblesses qu'elle n'était. Rien que l'histoire amoureuse de Louis XIV cependant suffirait à nous éclairer sur ce point.

Enfin, quant à la femme, si elle occupe chez Racine la première place, il ne faut pas en chercher la cause seulement dans l'influence du milieu, mais aussi dans la nature tendre, aimante et passionnée de Racine qui se plaisait à évoquer ses souvenirs d'amour, et aussi dans sa conception de la femme comme d'un être faible où le sentiment et l'instinct dominant la raison et où, par conséquent, la passion a son jeu plus libre.

Il y a là deux moments de la vie de Racine très importants et qui ne laisseraient pas d'expliquer bien des choses explicables : nous voulons parler de l'influence janséniste sur Racine et surtout sur sa conception de la passion, et de celles des années de sa vie qu'il a passées dans la compagnie des actrices.

Mais c'est à peine si Taine en parle, comme il parle peu de son éducation classique, sans les faire

intervenir dans l'explication de l'œuvre. Son chapitre sur la vie de Racine (qui se trouve le dernier dans son étude, d'après sa conception de la critique) est ajouté et ne sert à rien dans l'étude de l'œuvre. Il a ainsi négligé, avec ses habitudes de prendre les choses en gros, précisément ces circonstances dans la vie de Racine qui pourraient vraiment lui fournir quelque explication de son œuvre.

D'ailleurs, il faut le dire, non seulement ce dernier chapitre ne contribue pas à expliquer l'œuvre de Racine, mais encore il contredit tout ce que Taine vient d'avancer dans les chapitres précédents. « J'arrive enfin, dit-il là, à la pure et profonde source, d'où a coulé sa poésie, et à qui tout le reste n'a fait que fournir un lit, je veux dire la délicatesse et la vivacité des sentiments. » (*N. Essais*, p. 158.) Mais est-ce que cela peut dire autre chose qu'avouer que le milieu ne crée rien et que tout est dans l'individu ?

Du reste, il nous semble, et nous aurons l'occasion d'y revenir, que l'enchaînement de la pensée de Taine est beaucoup moins rigoureux qu'on ne le croit, et que sa logique consiste plutôt dans l'appareil logique de son argumentation que dans une logique interne, organique, profonde de son esprit.

LA FONTAINE

Taine disait, dans la préface de sa thèse, qu'elle n'était qu'une étude sur le beau, appliquée à La Fontaine (1). Nous ne discuterons pas ici cette esthétique ni tout ce que Taine dit à ce propos de la fable et de son histoire, d'autant plus qu'il s'est exagéré l'importance de cette étude esthétique et que sa thèse, en réalité, n'est qu'une étude littéraire sur La Fontaine.

Nous laisserons de côté également ce que Taine a dit ici de l'esprit français en général. Remarquons seulement qu'il y a là beaucoup de généralisation et beaucoup d'exagération et que ses idées se ressentent trop de la lecture de Stendhal. La Champagne est-elle toute la France ? Et la Bretagne ? Et la Provence ? etc. Est-ce que l'esprit léger et gracieux est vraiment tout l'esprit français ? Et Pascal et Bossuet ? Et Rousseau ? Et les romantiques ?

1. Cf. aussi ce passage dans une lettre à Edouard de Suckau : « Croirais-tu que de tous ceux qui m'en ont parlé (de sa thèse), toi et Prévost excepté, deux personnes seulement ont compris que j'avais cherché les lois générales du beau, et quelles étaient ces lois. » (*Correspondance*, II, 41 ; lettre de 8 mai 1854.)

La littérature du moyen âge est beaucoup moins autochtone que ne le semble croire Taine : « Dès les plus anciens temps, dit G. Paris, ce génie (il s'agit du génie français), d'ailleurs si composite lui-même, a subi les influences étrangères et adopté les éléments étrangers... Le genre le plus familier, le plus national en apparence, et certainement, dans sa forme et son exécution, le plus français du moyen âge, le genre des fabliaux a ses racines premières bien loin du temps et du lieu où il a fleuri, il nous est venue de l'Asie, de l'Inde probablement, en passant d'ordinaire par Byzance. » (G. Paris, *Leçons et lectures sur la poésie du moyen âge.*) Mais venons à l'étude même sur La Fontaine.

Dans cette étude, Taine avait dépassé la méthode historique et s'est servi aussi du critérium esthétique dans l'interprétation de son auteur.

De l'autre côté, c'est ici aussi qu'il a introduit, pour la première fois, l'influence du sol et essayé d'expliquer par là le génie de La Fontaine.

Comme on pense bien, il n'a réussi à expliquer ainsi que le côté gaulois de son caractère. Son génie poétique est resté inexpliqué : « il a été naturel et poète au temps de Boileau et des gens solennels », comme disait Taine lui-même, dans une lettre où il n'avait à prouver aucune thèse. (*Correspondance*, I, p. 339.)

On voit encore dans sa *Correspondance* (I, p. 300) qu'il avait considéré d'abord le génie de La Fontaine,

comme un génie grec et flamand, opposé au génie du siècle, et que c'est, par conséquent, sa thèse qui l'a poussé à changer d'avis. En réalité, Taine n'avait tout à fait raison ni la première ni la seconde fois.

Si la Fontaine rappelle la Régence et le xvi^e siècle, par bien des côtés, par sa langue aussi bien que par sa vie, il n'en reste pas moins vrai qu'il tient aussi à son époque, d'abord, par ses premiers vers, ensuite, dans ses Fables mêmes, par son goût d'observation exacte et précise, par son souci de la forme, par sa correction. C'est Boileau qui lui avait appris, comme à Racine, à « faire difficilement les vers faciles », et c'est en suivant ses conseils qu'il a écrit :

« Nous avons changé de méthode,
Jodelet n'est plus à la mode,
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas. »

Taine a omis complètement cette dernière influence, et qui sait, cependant, si sans Boileau, La Fontaine n'en serait pas resté à Boccace et aux *Contes* ?

L'originalité de la thèse de Taine était d'avoir trouvé dans les animaux des fables les portraits des contemporains de La Fontaine et toutes les catégories sociales : le roi, les courtisans, la noblesse, le clergé, la bourgeoisie, l'artisan et le paysan.

« Il a l'air distrait, dit Taine de La Fontaine, et voit tout, peint tout, jusqu'aux sentiments les plus secrets et les plus particuliers. Rois et nobles, cour-

tisans et bourgeois, il y a dans ses fables une galerie de portraits, qui comme ceux de Saint-Simon, et mieux que ceux de La Bruyère, montrent en abrégé tout le siècle. » (*La Fontaine*, p. 64.)

Il se peut qu'il y ait du vrai dans sa clé des fables. Mais, en tout cas, Taine a été trop loin, il a trop voulu voir dans les fables une copie exacte et complète de la société : quelle que soit la justesse de sa remarque, les fables ne peuvent pas servir de document historique.

Son étude se ressentait trop de ses occupations philosophiques. Il le disait lui-même dans une lettre à Edouard de Suckau : « Ma thèse n'est guère plus aisée. Ecrire en français et en littérateur, quelle charge ! Moi qui depuis trois ans ne vit que dans les preuves et suis desséché par les abstractions, j'en ai terreur. » (*Correspondance*, I, p. 313, lettre du 28 nov. 1852.) Cela revient à dire qu'on y rencontre trop de système et trop d'artifice. Les animaux de La Fontaine représentent trop rigoureusement les catégories sociales, et c'est presque diminuer la vérité de cette peinture que de vouloir y voir seulement les masques des contemporains. Car il est certain, par exemple, que le lion représente autant le roi en général qu'il représente Louis XIV, et qu'on ne rencontre pas plus les renards à la cour que partout ailleurs où ils peuvent tromper.

Taine n'a pas suffisamment remarqué, comme s'il craignait que cela ne diminuât l'originalité de La Fontaine, que celui-ci n'a pas touché aux caractères

traditionnels, bien établis et bien distincts, des animaux : il les a acceptés tels qu'il les a trouvés chez les autres fabulistes.

Taine dit ailleurs : « Il comprend ce qu'est l'égoïsme royal aussi bien que Saint-Simon lui-même. Il le perce à jour, le raille, et n'est jamais las de recommencer son persiflage... Molière et Boileau se sont couverts du monarque pour railler le reste. Il ouvre sa galerie de ridicules par le portrait du roi. Et ce portrait n'a pas nui aux autres... Il semble particulièrement se plaire à railler les grands. » (*La Fontaine*, p. 18.)

C'est ici que Taine a exagéré surtout, en faisant La Fontaine trop amer et trop satirique. Il a transformé ce bonhomme amusé, insouciant et un peu égoïste, en un démocrate moderne : il lui fait juger les mœurs et les abus du xvii^e siècle d'après les idées du xix^e. En réalité, et à le bien prendre, La Fontaine est trop indifférent et trop rêveur pour se révolter, et les animaux, je le crois, l'amusaient plus que les hommes ne l'indignaient.

Il faut attribuer, peut-être, cette exagération aussi à l'influence de son temps « qu'il assimile volontiers avec l'époque de Louis XIV, où les iniquités sociales ne pouvaient non plus être attaquées que par allégories et par insinuations ». C'était du moins l'opinion d'un critique au moment de l'apparition du livre. « Si Taine avait écrit ce livre en 1828 ou en 1845, sous un régime de liberté parlementaire ou de monarchie libérale, j'imagine qu'à talent égal, il l'au-

rait fait autrement. » (Portmartin, *Les Semaines littéraires*, p. 267.)

Enfin, Taine a pris trop en bloc les fables de La Fontaine, tandis qu'il y a évolution dans son talent, dans « l'air et le tour » qu'il avait donnés aux sujets. La Fontaine avait publié ses fables en trois recueils, et il y a une grande différence entre le premier et le second. Il le disait lui-même dans sa Préface de 1678 : « ... j'ai cherché d'autres enrichissements et étendu davantage les circonstances de ces récits ».

Dans les premières fables, il n'est pas encore à son aise, il est encore timide avec ses modèles, il n'ose pas s'éloigner d'eux ni désobéir à Quintilien. Il se préoccupe plutôt de la morale que du récit. Mais malgré ces hésitations, quelques traits trahissent déjà le poète sous le moraliste.

Dans la seconde série, La Fontaine est tout à fait chez lui, et la fable n'est plus la même : elle n'est plus qu'un prétexte et un cadre, où il peut s'abandonner librement à sa fantaisie et à son observation, et où le récit, les caractères, le détail, l'expression, occupent la première place, tandis que la morale est gardée seulement par un reste d'habitude et reléguée tout à fait au second plan.

Au point de vue littéraire, dans *La Fontaine* se mêlent trop l'artiste et le critique : à chaque pas le critique cède place au peintre, et il en résulte beaucoup de hors-d'œuvre.

Par moment, le peintre fait même le tort au cri-

tique : la description devient trop chargée et lourde, Taine lui-même s'embrouille, et l'on finit, comme on dit, par ne voir plus la forêt à cause des arbres. Ce sont des pages avec des intentions purement littéraires, qui sont quelquefois très réussies comme « littérature », mais qui n'ont aucun rapport avec La Fontaine et qui ne font que disperser l'attention du lecteur.

Disons, pour être exact, que celles-ci se trouvent surtout parmi les pages qui sont ajoutées dans l'édition définitive.

LA BRUYÈRE

L'étude de Taine sur La Bruyère est courte et incomplète, mais elle n'est pas moins pour cela caractéristique de sa manière d'étudier les choses. Il a essayé ici surtout d'expliquer, par les circonstances, le ton des *Caractères* et d'en définir le style dans sa nouveauté.

Mais le ton n'est pas la seule chose qu'expliquent les circonstances. Il y aurait, en plus, à expliquer beaucoup encore dans les *Caractères* par l'influence du milieu.

C'est, tout d'abord, dans la forme même des maximes et des portraits qu'il faudrait voir cette influence, étant donné le goût du siècle pour la notation précise et exacte des faits moraux, et dans le souci de l'expression et de la perfection, l'influence de Chantilly, cet « écueil des mauvais ouvrages ».

Ensuite, il faudrait insister davantage, et dans un autre sens, sur la circonstance essentielle de la vie de La Bruyère, quand on veut expliquer par les circonstances extérieures non seulement le ton, mais aussi le contenu des *Caractères* : nous voulons parler de son séjour au palais de Condé. Il nous sem-

ble, par exemple, que Taine avait complètement méconnu les avantages que La Bruyère a pu trouver d'y vivre.

On ne voit pas bien ce que La Bruyère serait devenu, mais on devine ce qu'il aurait perdu, s'il n'avait pas eu ce grand champ d'observation que lui offrait la cour de Condé, en même temps qu'il y trouvait l'abri contre les ennemis du dehors et l'encouragement auprès des gens d'esprit, qui savaient goûter et apprécier son talent.

Taine aurait eu aussi, à ce propos, l'occasion de remarquer l'actualité de son observation, ce qui aurait, d'ailleurs, contredit sa thèse « classique ».

Mais s'il eût ainsi remarqué que La Bruyère travaillait d'après nature, il aurait en même temps vu qu'il le faisait à la façon classique, comme il l'appelle, c'est-à-dire analytique, en réduisant tout l'homme à un trait, au type.

Dans le style même de La Bruyère que Taine avait expliqué uniquement par son tempérament passionné, il y a aussi un caractère explicable par le milieu : c'est son côté recherché, spirituel et pointu, « affecté et entortillé », comme le disait l'abbé d'Olivet.

Mais même dans les cas où Taine a raison, il se trompe, à force de vouloir avoir trop raison : c'est que la vérité, dont Taine ne voit qu'un côté, a ses degrés, ses nuances, et ses faces multiples, sans lesquelles elle ne l'est plus.

A notre sens, Taine a trop exagéré « la tristesse incurable » et l'amertume que La Bruyère avait gardées d'avoir vécu avec les Condés, aussi bien qu'il avait outré son sentiment démocratique. Certes, La Bruyère a gardé toujours le souvenir un peu amer de ses premiers pas à la cour de Condé ; mais de là jusqu'à dire qu'il est continuellement amer et violent, il y a loin. Au contraire, plus tard, avec le succès et la gloire, il est devenu gai, ou du moins calme et flegmatique, et c'est l'impression d'une âme triste, mais sereine, fière et noble, d'un homme du monde désabusé et resté honnête, qui se dégage de maintes pages de son livre, surtout des pages où il peint.

Quant à son sentiment démocratique, il est vraiment bien problématique. La Bruyère est un homme de cœur et d'humeur, qui a souffert de sa position, et voilà tout ; mais il accepte trop toutes les idées de son temps et toutes ses institutions, pour être un révolutionnaire.

Je crois qu'il faut attribuer cette exagération chez Taine, d'abord à ses habitudes de généraliser et d'exagérer, mais aussi, ce me semble, à l'état de sa santé au moment où il écrivait cet article : il était, dans ce temps, malade, désappointé et irrité, et était porté à prendre les choses trop par leur côté sombre. (Voir *Correspondance*, II, p. 94.)

Puis, il a eu tort aussi de s'appuyer trop sur Saint-Simon, qu'il ne faut jamais prendre, sans réserve,

pour une autorité. Taine, cependant, n'a eu jamais l'idée de contrôler les renseignements qu'il trouvait chez lui, pas plus d'ailleurs que ceux qu'il trouvait chez les autres (1).

Du reste, il nous paraît que Taine, à cette époque, ne connaissait pas encore Saint-Simon et qu'il est allé chercher ses renseignements dans un article de Sainte-Beuve (1^{er} juillet 1836), qui, lui, s'était servi de Saint-Simon.

Mais, pour ne citer qu'un exemple, qui donnera d'ailleurs l'idée de sa documentation, la mort de Santeuil, racontée, comme il l'a fait, d'après Saint-Simon et Sainte-Beuve, qui l'avait rapportée avec réserve déjà dans son premier article, était, plus tard, mise fortement en doute par le même Sainte-Beuve dans un nouvel article de 1855. (*Causeries du Lundi*, XII, p. 55.) Taine, cependant, avait négligé toutes ces réserves et toutes ces rectifications, et a rapporté la mort de Santeuil comme un fait authentique.

Enfin, les circonstances politiques à l'époque où il écrivait cet article et que nous avons évoquées à propos de son *La Fontaine*, ne sont peut-être pas, non plus, tout à fait étrangères à cette exagération.

1. Voir, par exemple, l'anecdote de Formey du désintéressement de La Bruyère et de la dot qu'il aurait faite à la fille de sa libraire. Cf. Etienne Allaire, *La Bruyère à la Maison de Condé*, t. II, p. 625-627.

SAINT-SIMON

Dans son étude sur Saint-Simon, Taine avait complètement négligé ce qu'il avait annoncé dans sa Préface : de démêler les forces primordiales de la race et du milieu et d'expliquer par elles, comme leur résultat fatal, les qualités et les défauts de Saint-Simon. Au lieu de cela, il a réduit Saint-Simon à sa faculté maîtresse, qui explique, à son tour, tout, mais, qui, elle-même, non seulement n'est expliquée ni par le milieu ni par la race, mais, au contraire, paraît la négation même de tout ce que Taine avait dit de l'esprit classique. C'est que, nous l'avons dit, la logique chez Taine était plus dans l'argumentation et dans le procédé rectiligne de sa démonstration que dans l'enchaînement intime et rigoureux de sa pensée.

Taine n'avait vu en Saint-Simon que son talent littéraire, qui l'avait ébloui du reste, parce qu'il correspondait à sa conception de l'art dans ce moment et était le modèle qu'il se proposerait volontiers d'imiter. On ne saurait du moins comprendre autrement comment Taine a pu appeler Saint-Simon un

grand esprit : c'est un peintre et un observateur admirable, nous le voulons bien, mais tout le contraire d'un grand et large esprit, noyé qu'il fût, toute sa vie, dans les petitessees et les mesquineries de rang et d'étiquette.

Mais amusé ainsi par leur verve pittoresque et amère, Taine a négligé de discuter la valeur historique des *Mémoires* de Saint-Simon (1). Il a l'air de croire tout ce que Saint-Simon avance. Pour cette raison et pour bien d'autres, plus constitutionnelles, que nous avons eu l'occasion d'indiquer, la critique des textes lui est restée inconnue.

Ainsi, d'abord, Taine paraît négliger complètement cette circonstance que les *Mémoires* furent écrits longtemps après les événements, et qu'il fallait du moins distinguer les événements dans lesquels Saint-Simon n'avait pris aucune part et qu'on lui avait racontés de ceux, plus authentiques, qu'il avait vus lui-même.

Mais à part cette confiance exagérée et sans critique que Saint-Simon a eu pour tous les témoignages, il y a encore d'autres causes pour lesquelles il a été inexact ou injuste, tout en étant de bonne foi le plus souvent : ses prétentions de duc et pair, un excès de confiance en lui-même, un peu d'aveuglement causé par son imagination passionnée, sont autant de raisons pour se méfier de ses *Mémoires*.

1. Voir les travaux de Chéruel, de Boislisle, de P. Bliard, sur Saint-Simon considéré comme historien.

Il nous semble aussi que Taine a exagéré « le parler haut et libre » de Saint-Simon, son courage de crier ses colères en face : ce n'était souvent que du courage posthume, et Veuillot avait plus raison lorsqu'il écrivait : « Saint-Simon se cache ; il fabrique sa prétendue histoire en secret, comme on fabrique la fausse monnaie.... Il a tout son génie, toute sa vengeance dans un tiroir bien fermé. »

Enfin, Taine a trop assimilé ici l'époque où écrivaient Boileau et Racine avec les vingt dernières années du règne de Louis XIV dont parle surtout Saint-Simon. Ce sont, pourtant, deux époques distinctes et il ne faut pas les confondre.

FLÉCHIER

Dans l'article qui est consacré aux *Grands Jours d'Auvergne* de Fléchier, Taine n'a parlé que de cette œuvre, et par conséquent, il ne faut pas chercher là une étude sur Fléchier dont l'œuvre principale est dans sa prédication et dans ses oraisons funèbres, et qui a considéré lui-même ces *Mémoires*, œuvre de circonstance, écrits comme un rapport pour les dames Caumartin, comme « une bagatelle » indigne des autres productions de sa plume. (V. la Préface des Editeurs de ses Œuvres où les *Mémoires* ne figurent même pas.)

Ce n'est donc qu'un compte-rendu de ce qu'on trouve dans les *Mémoires* de Fléchier, mais Taine a essayé de dégager des *Mémoires* leur intérêt historique et d'y suivre l'évolution de la société au xvii^e siècle : la transformation d'une aristocratie de petits tyrans, énergiques et brutaux, en des courtisans lettrés et bien mis.

C'est ici la première fois que Taine parle de l'évolution au xvii^e siècle qu'il avait pris ailleurs trop en bloc ; seulement, l'histoire de la société qu'il nous présente ici n'en est pas moins inexacte ou confuse.

« Les mêmes mœurs qui expliquent les sentiments expliquent le style libre. Si Molière, ses comédies à la main, frappait aujourd'hui à la porte du théâtre français, la pruderie moderne le repousserait comme grossier et scandaleux ; de son temps, les dames les plus délicates couraient à ses pièces. M^{me} de Sévigné conte à sa fille des aventures singulières, avec détails précis, qu'on se donnerait aujourd'hui entre jeunes gens, mais qu'on n'oserait plus se donner entre hommes. Le sage et modeste Fléchier, quoique futur évêque, a le ton de tout le monde... »

Nous n'insistons pas sur ce qu'il y a d'inexact dans l'histoire qui fait précéder Voiture et M^{lle} de Scudéry, de Molière et de M^{me} de Sévigné aussi bien que sur ce qu'il y a d'exagéré dans les observations au sujet de Molière et de M^{me} de Sévigné, pour faire remarquer surtout que rien n'est moins exact que d'assimiler Fléchier à M^{me} de Sévigné et à Molière, ou de parler du style libre quand il s'agit du style de Fléchier.

Nous l'avons déjà dit, Taine n'a pas vu cette opposition profonde entre l'esprit classique et l'esprit précieux. Ici encore, il les identifie, et Fléchier, qui était du côté de l'hôtel de Rambouillet, devient ainsi pour Taine un écrivain représentatif du xvii^e siècle ! C'est que Taine ne croyait pas qu'il pouvait y avoir deux courants distincts dans une même époque, et qu'il n'ait pas suffi à Molière de paraître pour faire disparaître toutes les précieuses.

Sainte-Beuve, beaucoup plus sûr quand il s'agit de distinguer, avait déjà très justement remarqué

ces coulisses de la grande littérature : « Il y a toute une école poétique, au xviii^e siècle et au commencement du xviii^e siècle pour laquelle, à certains égards essentiels, le siècle de Louis XIV n'a pas existé ; elle se continue avec le goût Louis XIII et de la première régence, et finit à la seconde, sous La Motte et Fontenelle. Elle part de Voiture, Saint-Evremond ; elle est assez d'accord avec la première manière de La Fontaine ; elle se cantonne, durant Boileau et Racine, à l'hôtel Bouillon, chez les Nevers, les des Houlières, Hesnault, Pavillon, Charles Perrault ; voici l'anneau trouvé avec Fontenelle. » (*Une ruelle poétique sous Louis XIV.*)

MADAME DE LA FAYETTE

Dans son étude sur M^{me} de La Fayette Taine a très bien montré comment se tiennent et se lient les mœurs, les sentiments et le langage des personnages de ce roman. La pensée générale est juste : la *Princesse de Clèves*, ne pouvait être écrite et goûtée complètement que dans ce monde choisi de Louis XIV ; et personne n'est plus habile, comme on le sait, que Taine à situer un écrivain dans son époque, et de l'expliquer par elle.

Mais si la pensée générale est juste dans son fond, elle est outrée, comme cela arrive très souvent chez Taine, dans son expression. Ainsi ici, il va sans dire que l'individualité de M^{me} de Lafayette n'existe plus et que tout est dans les circonstances. Mais il n'en demeure pas moins vrai qu'il n'y a qu'une M^{me} de La Fayette au xvii^e siècle et qu'une *Princesse de Clèves*, et c'est la critique essentielle à l'explication de Taine.

Taine a, cependant, omis de faire deux remarques qui étaient, elles, en faveur de sa thèse : la première, c'est l'anachronisme de mœurs dans la *Princesse de Clèves*, sous la pression du milieu : le roman se passe

au xvi^e siècle, tandis que les mœurs sont celles de l'époque de Louis XIV. On sait bien, cependant, qu'elles n'étaient pas identiques dans ces deux époques. Et la seconde remarque, c'est combien ce roman tient à son milieu par son « cas psychologique ».

Si Taine, cependant, avait eu l'habitude de tenir plus de compte des dates et des circonstances extérieures moins sommaires que ne le sont la race et le milieu, il n'aurait pas manqué de faire à ce propos encore une remarque : c'est qu'il fallait que l'auteur de la *Princesse de Clèves* fût une femme du monde, amie intime de La Rochefoucauld, et ayant beaucoup fréquenté l'Hôtel de Rambouillet, pour qu'elle pût écrire en plein mouvement de « la littérature bourgeoise », un roman mondain et aristocratique, avec un « cas » comme on le débattait, dans sa jeunesse, à l'Hôtel de Rambouillet.

Il est vrai qu'il paraît, comme nous l'avons déjà dit, que Taine avait ignoré cette opposition entre la première et la seconde moitié du siècle, et entre la littérature aristocratique et la littérature bourgeoise, qui leur correspondent.

SOURCES ET ÉVOLUTION DES IDÉES DE TAINÉ

Il est arrivé aux esprits les plus critiques d'exagérer la nouveauté des idées de Taine sur la tragédie classique et sur Racine. Mais au fait, elles sont moins neuves et moins révolutionnaires que l'on ne s' imagine. Non seulement nous trouverons tout à l'heure chez Stendhal la plupart de ces idées, non systématisées bien entendu, mais on peut les rencontrer déjà chez les contemporains de Racine.

Ceux-ci avaient déjà fait toutes les critiques que nous rencontrerons plus tard : au XVIII^e siècle, chez les romantiques français et étrangers et chez Taine.

Saint-Evremond, dans sa *Dissertation sur l'Alexandre*, trouvait déjà que Racine faisait des héros anciens trop amoureux, galants et français, et lui demandait plus de vérité historique.

Boileau dans le même *Alexandre* avait vu un Céladon ; M^{me} de Sévigné dans une petite pièce (citée par Mesnard, I, p. 507) l'appelait « un guerrier petit-maitre, un fade doucereux, un galant », et Pradon lui-même le nommait « un freluquet amoureux ».

Plus tard, en parlant d'*Andromaque*, Boileau traitait Pyrrhus de héros à la Scudéry (*Boloena*, p. 59) et avertissait Racine qu'il fallait se garder de donner à l'antiquité « l'air et l'esprit français ».

L'abbé Montfaucon de Villars était encore plus précis en parlant de *Bérénice* :

« L'auteur a trouvé à propos, disait-il, pour s'éloigner de Corneille de faire une pièce de théâtre, qui depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies, et cela pour la commodité des dames, de la jeunesse de la cour, et des faiseurs de recueils de pièces galantes. » (Éd. Mesnard, I, Notice, p. 348.)

Quant aux héroïnes de *Bajazet*, tout le monde les avait trouvées trop savantes en amour et trop délicates pour des femmes de barbares, et Corneille n'a exprimé que le sentiment général quand il a dit : « Ils ont tous, sous un habit turc, les sentiments qu'on a au milieu de la France. » (*Segraisiana*, p. 58.)

Plus tard, au XVIII^e siècle, les jugements de la critique n'ont pas été différents. Le P. Brumoy écrivait : « Achille perd presque autant de son caractère dans la pièce d'*Iphigénie* qu'Hippolyte dans celle de *Phèdre*. Achille galant et français au point où il l'est, dément un peu Achille grec » ; et plus loin : « le caractère d'Achille est tout à fait français chez Racine. Le poète l'a voulu tel, parce qu'il fallait plaire à des personnes qu'il avait faites à cette manière galante de traiter la tragédie » (*Réflexions*

sur *l'Iphigénie en Aulide d'Euripide*, de Lodovico Dolce, de Rotrou et de Racine ; au tome I du *Théâtre des Grecs*, éd. de 1730. in-4). Agamemnon est, ajoutait-il, tout à fait majestueux à la française, c'est-à-dire comme Louis XIV.

Parmi les critiques étrangers, Lessing et Schlegel ont fait les mêmes remarques. « Nous ne saurions y voir, disait ce dernier à propos d'*Iphigénie*, qu'une tragédie grecque habillée à la moderne... où Achille quelque bouillant qu'on ait voulu le faire, par cela seul qu'on le peint amoureux et galant, ne peut pas se supporter. »

Les opinions de Voltaire sur l'élégance et la douceur de Racine sont assez connues.

La Motte a remarqué à propos de la mort d'Hippolyte : « on est choqué de voir un homme accablé de douleur, si recherché dans ses termes et si attentif à sa description ».

Fénelon a dit la même chose dans sa *Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie* : « M. Racine a fait un double spectacle, en joignant à Phèdre furieuse Hippolyte soupirant contre son vrai caractère... La mode du bel-esprit faisait mettre de l'amour partout ; on s'imaginait qu'il était impossible d'éviter l'ennui pendant deux heures, sans le secours de quelque intrigue galante. »

Au ^{xix}^e siècle ces remarques étaient devenues un lien commun de la critique romantique française et étrangère.

Enfin, plus près de Taine, Villemain et Sainte

Beuve, ont fait aussi à peu près les mêmes critiques sur les expressions fleuries et élégantes de Racine.

Il va sans dire que ce n'est pas chez les contemporains de Racine qu'il faut aller chercher les origines des idées de Taine. Il n'avait pas besoin d'aller si loin. C'est à son tempérament, à l'esprit de son temps, à Shakespeare et surtout à Stendhal, qu'il faut attribuer son goût anticlassique.

Car son éducation, son premier goût, et sa forme d'esprit (du moins une tendance de son esprit), d'après ses propres aveux, étaient classiques.

« J'ai été élevé, écrivait-il, uniquement dans l'étude des idées et des sentiments, en pur psychologue. » (*Correspondance*, II, p. 105.) Toute sa première éducation lui avait enseigné « le genre explicatif et oratoire, le talent de professeur et de vulgarisateur, l'art de démontrer clairement et abondamment avec des classifications bien naturelles et bien tranchées » (*Correspondance*, II, p. 263).

De l'autre côté, c'était aussi son goût naturel : « Je suis né, disait-il, pour classer et pour analyser » (*Correspondance*, II, 81) et plus tard : « Ma forme d'esprit est française et latine : classer les idées en files régulières, avec progression... oratoirement. » (*Correspondance*, II, p. 259.)

L'*Histoire de la Civilisation* de Guizot lui avait donné « la première grande sensation de plaisir littéraire, à cause des classifications progressives. » (*Correspondance*, II, p. 259.)

Plus tard, quand il avait déjà commencé à écrire, il disait la même chose : « Si j'écris c'est pour le plaisir de voir mes idées proprement enfilées les unes au bout des autres, et de faire la roue intérieurement avec mon nouveau collier. » (*Correspondance*, I, p. 299.)

Tout cela, comme on voit, est d'un pur classique dans le sens que lui-même donne à ce mot, et l'on n'y trouve aucun indice de ses goûts postérieurs.

Mais, un peu plus tard, lorsqu'il est sorti de l'École, et que son éducation littéraire a changé et s'est élargie, avec son expérience, le goût de Taine a changé aussi. Sa conception de l'art et de l'homme devient réaliste et déterministe avec les éléments romantiques. (V. *Correspondance*, p. 43 et 85.)

Combien il y avait de « romantisme » dans sa conception de l'art et de l'artiste, même un peu plus tard, on le devine assez de cette observation de Taine que Racine comme homme « n'avait aucune des singularités et des violentes saillies qui marquent ordinairement un artiste » (*N. Essais*, p. 153.)

Il faut voir dans cette conception romantique du génie comme d'un être excessif et inégal, la raison principale de son peu de goût pour le génie harmonieux et comme voilé de Racine.

Admirateur de Shakespeare et de Balzac, contemporain de Flaubert et de Leconte de Lisle, de Darwin et de Claude Bernard, dans une époque de positivisme où l'on demandait à l'art la vue complète et nourrie de la réalité, surtout extérieure, il est

naturel que, dans ces conditions, Racine lui devait paraître pâle et uniforme, et que la langue des classiques, qui étaient hommes avant d'être spécialistes, devait sembler pauvre à un critique pour qui « le plus grand plaisir est de causer avec des gens spéciaux ». Comme on pense bien, les classiques, préoccupés seulement de l'âme humaine, ne pouvaient satisfaire un positiviste qui voulait connaître tout de l'homme, corps et âme, parce qu'il croyait que tout se tenait dans une dépendance mutuelle.

Taine a essayé de démêler lui-même, dans ses Notes personnelles de 1862, cette évolution de son goût.

« Depuis dix ans (24 à 34), disait-il, tout le courant de ma réflexion et de mon éducation a tendu à transformer l'idée abstraite, sèche, en idée développée et vivante. C'est le passage de la formule à la vie ; il y avait un squelette qui a pris de la chair. » (*Correspondance*, II, p. 259.)

Il me semble que Taine se trompait ici de deux ans, car jusqu'à 1854, il n'avait pas encore essayé de changer son goût. Au contraire, il se plaignait d'y être obligé : « Ce livre, écrivait-il à propos du *Voyage aux Pyrénées*, me donne bien du mal. Je n'ai fait toute ma vie que des raisonnements, je suis habitué aux abstractions, il faut que je sorte de moi-même, que je change toutes les allures de ma pensée, que j'apprenne le style descriptif. » (*Correspondance* II, p. 77.)

D'après cette lettre et une autre (*Correspondance*,

II, p. 80-81) où Taine se plaint que personne ne veuille d'idées générales, et qu'il soit obligé de faire de l'imagination, c'est vers cette époque (1854) qu'il faut placer le changement dont il s'agit.

Il essaie donc de détruire en lui un talent, celui de l'orateur et du rhétoricien : « Mes idées, dit-il, ne s'alignent plus comme autrefois, j'ai des éclairs, des sensations véhémentes, des élans, des mots, des images ; bref, mon état d'esprit est bien plutôt celui d'un artiste que d'un écrivain. Je lutte entre les deux tendances, celle d'autrefois et celle d'aujourd'hui. Je tâche, par principe, d'aligner les idées à la Macaulay, et en même temps, je veux avoir l'impression vive de Stendhal, des poètes et des reconstructeurs » (*Correspondance*, II, p. 261). En tout cas, quoi qu'il en soit de lui-même, ce qu'il demandera aux autres maintenant, c'est de presser, d'assiéger, d'accabler le lecteur « avec un surcroît de sensations et de preuves. » (*Correspondance*, II, p. 208).

Evidemment, ce n'était plus la conception classique de l'art et ce n'est pas chez les classiques qu'il pouvait trouver ce « surcroît de sensations ».

Mais à côté de ces dispositions générales qui lui étaient imposées par la forme de son esprit et par l'esprit de son temps, il y a quatre influences personnelles qui se sont exercées plus particulièrement sur Taine : ce sont celles de M^{me} de Staël, de Cousin, de Sainte-Beuve et surtout de Stendhal.

Il est vrai qu'il est très difficile de préciser rigou-

reusement ces influences particulières, de les distinguer nettement les unes des autres et de l'influence collective de l'époque, et de savoir aussi dans quelle mesure elles sont conscientes. C'est une question très délicate à laquelle on ne peut fournir que des réponses seulement vraisemblables. Aussi bien ne donnerons-nous ici que quelques remarques sur ces influences qui, sans être rigoureusement mesurables, nous paraissent néanmoins certaines.

Tout d'abord, il y aurait beaucoup à dire sur la part que Cousin a dans l'idée que Taine s'était formée sur les rapports du physique et du moral. Sans insister davantage je me borne ici à signaler seulement que toute la huitième leçon, par exemple, de l'*Introduction à l'Histoire de la Philosophie*, n'est que l'explication et le développement de cette idée, que c'est le milieu qui forme l'homme. Mais n'y insistons pas : il ne s'agit pas ici des origines de la doctrine de Taine mais de ses idées sur le xvii^e siècle.

Taine doit aussi à Cousin beaucoup de ses informations sur le xvii^e siècle. Sa vision idéalisée de ce siècle dans sa régularité fastueuse, mais souvent apparente et factice, est façonnée surtout sous l'influence des livres de Cousin sur la *Société française au XVII^e siècle* et sur la *Jeunesse de M^{me} de Longueville* (V. particulièrement chez Cousin les chapitres consacrés à la formation de la société polie, à la passion de la conversation dans cette société, à l'introduction de l'honnête homme, dont le souvenir est visible, sinon conscient, chez Taine), quoiqu'il

lui eût reproché et avec raison d'avoir trop drapé le xviii^e siècle (*Philosophes classiques du XIX^e siècle*, p. 105-129).

Rapprochez, entre autres, ces deux endroits, quoique ce ne soit pas par les citations de ce genre qu'on puisse seulement prouver l'influence de Cousin sur Taine : « Louis XIV a effacé les caractères et poli en quelque sorte la surface des âmes ; il a ôté les grands vices et aussi les grandes vertus. » (*M^{me} de Longueville*. Avant-propos, p. XI ; Paris, 1853.) On rencontre chez Taine la même observation avec le même ordre d'idées. Il dit qu'avec Racine « les hommes se sont polis. Tout est devenu fin ; les bonnes et les mauvaises passions se déguisent. » (Voir *Essais*, p. 141).

Enfin, il nous semble que Taine s'est encore inspiré de Cousin dans les pages où il a essayé d'expliquer comment Racine et La Fontaine expriment et résument le génie de leur siècle et de leur race. Il y a là des endroits qui paraissent rappeler directement Cousin. Citons-en quelques-uns, caractéristiques, qu'on pourrait rapprocher : « Quand un écrivain parvient à exprimer parfaitement le génie de son siècle, c'est qu'il l'a ; il se rencontre une correspondance exacte entre la manière de sentir publique et la manière de sentir privée ; son esprit est comme l'abrégé des autres, et l'on retrouve plus forts en lui que dans les autres, les caractères et les circonstances qui ont formé le goût des contemporains. » (*N. Essais*, p. 150.)

« Par cette correspondance entre l'œuvre, le pays et le siècle, un grand artiste est un homme public. En sorte qu'on peut le considérer comme le représentant et l'abrégé d'un esprit duquel il reçoit sa dignité et sa nature... Plus un poète est parfait, plus il est national. Plus il pénètre dans son art, plus il pénètre dans le génie de son siècle et de sa race. » (*La Fontaine*, p. 344 et 345.)

Est-ce que ces idées ne semblent pas fournies par la X^e leçon de l'*Introduction à l'Histoire de la philosophie* :

« Le grand homme n'est donc tel qu'à la double condition d'être pénétré de l'esprit général de son peuple, et en même temps de représenter cet esprit général sous une forme profondément individuelle...

Le grand homme se rapporte à une idée générale qui lui communique une puissance supérieure en même temps qu'il lui donne la forme déterminée de l'individualité... La fortune d'un grand homme est de représenter mieux qu'aucun autre homme de son temps, les idées de ce temps, ses intérêts, ses besoins. »

L'idée de Taine que l'Ancien régime avait exagéré chez les Français, les qualités de finesse et d'agrément se trouve amplement développée chez M^{me} de Staël dans son livre sur *La Littérature*. Voir le chapitre *Pourquoi la nation française était-elle la nation de l'Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté*, et le chapitre suivant, sur la littérature fran-

çaise du xvii^e siècle (1). Voici quelques-unes de ses idées, les plus caractéristiques, que Taine paraît s'être rappelées plus d'une fois dans son article sur Racine.

« Plaire et déplaire était la véritable source des punitions et des récompenses. »

Chez Taine : « chacun évite de déplaire, presque tous cherchent à plaire » (*N. Essais*, p. 138).

« Ce qu'il fallait éviter avant tout, c'était le ridicule. Cette crainte du ridicule mettait souvent obstacle à l'originalité du talent. »

Chez Taine : « quel poids pour opprimer l'invention que cette obligation d'imiter et cette crainte du ridicule » (*N. Essais*, p. 114).

« Dans l'Ancien régime, tous les Français, plus ou moins, s'occupent extrêmement de *paraître*, parce que le théâtre de la société en inspire singulièrement le désir... puisqu'il n'existait pas une autre arène pour faire connaître ses talents, et s'indiquer aux regards du pouvoir... Il sera bien prouvé alors que ce qu'on appelait l'esprit français, la grâce française, n'était que l'effet immédiat et nécessaire des institutions et des mœurs monarchiques... Une société aristocratique est singulièrement favorable à la délicatesse, à la finesse du style. Il faut, pour bien écrire, des habitudes autant que des réflexions... Racine est l'écrivain qui donne le plus l'idée de l'in-

1. *Œuvres complètes de Mme la B^{onne} de Staël*, t. IV, p. 378, Paris, 1820.

fluence qu'exerçaient les lois et les mœurs du règne de Louis XIV sur les ouvrages dramatiques... Le caractère d'Achille, dans *Iphigénie*, avait quelques traits de la galanterie française ; on retrouvait dans Titus des allusions à Louis XIV. Le plus beau génie du monde, Racine, ne se permettait pas des conceptions aussi hardies que sa pensée peut-être les lui aurait suggérées, parce qu'il avait sans cesse présents à l'esprit ceux qui devaient le juger... La peinture de l'amour, sous le règne de Louis XIV, était aussi soumise à quelques règles reçues. La galanterie envers toutes les femmes, introduite par la loi de la chevalerie, la politesse des cours, le langage élégant que l'orgueil des rangs se réservait comme une distinction de plus, tout multipliait les convenances qu'on devait ménager... Une sorte d'esprit madrigalique attestait le sang-froid lors même qu'on voulait peindre l'entraînement... Dans le siècle de Louis XIV, la perfection de l'art d'écrire était le principal objet des écrivains. »

Il est permis de voir ici l'inspiration au moins indirecte des idées de Taine sur Racine et sur la société française au xvii^e siècle.

Sainte-Beuve n'a pas été, non plus, tout à fait étranger à la formation des idées de Taine sur Racine et sur la tragédie classique. Non pas seulement qu'il ait eu sa part dans ce sens qu'il a voulu toujours, pour apprécier justement un auteur, le rattacher à la terre, le mettre en sa vraie place et en son vrai ca-

dre, mais aussi bien dans ce sens qu'il a fourni à Taine, ce nous semble, comme le fonds de beaucoup de ses idées sur Racine et sa tragédie.

En effet, l'article de Taine sur Racine n'est, par endroits, qu'une reprise originale et brillante, avec le commentaire, des deux articles de Sainte-Beuve, parus en 1829 et 1830. (V. *Portraits littéraires*, I.)

Il est vrai que Sainte-Beuve, en revenant plus tard sur ce sujet dans son *Port-Royal*, avait fait des réserves expresses sur ces premiers articles ; mais cela n'empêche que Taine n'ait tenu compte que de ces premiers articles, qui étaient tout à fait dans le sens de sa thèse.

Voici, du reste, comment Sainte-Beuve s'exprimait à leur sujet dans une note qu'il a ajoutée plus tard à ces articles : « J'aurai plus d'un point à modifier dans mon premier jugement ; il a commencé à me paraître moins juste, quand les continuateurs exagérés me l'ont rendu comme dans un miroir grossissant. »

Nous ne savons à quels continuateurs Sainte-Beuve fait allusion ici, mais ce qui nous paraît sûr, c'est que Taine le premier mérite ce reproche : il a systématisé et poussé à l'extrême toutes les observations de Sainte-Beuve, sur la vérité historique de Racine, sur sa composition, ses caractères, son langage, sans s'occuper des réserves que Sainte-Beuve avait glissées parmi ses critiques, et qui limitaient, corrigeaient, nuançaient ce que celles-ci pouvaient avoir d'exagéré.

Nous ne citerons ici que quelques passages, caractéristiques et suggestifs, des articles de Sainte-Beuve, qui suffiront à indiquer ce qui leur revient dans la formation des idées de Taine et dont on retrouvera très facilement les échos correspondants dans l'étude de ce dernier sur Racine.

« Un grand art de combinaison, un calcul exact d'agencement, une construction lente et successive, plutôt que cette force de conception, simple et féconde, qui agit simultanément et comme par voie de cristallisation autour de plusieurs centres dans les cerveaux naturellement dramatiques ; de la présence d'esprit dans les moindres détails ; une singulière adresse à ne dévider qu'un seul fil à la fois ; de l'habileté pour élaguer plutôt que la puissance pour étreindre ; une science ingénieuse d'introduire et d'éconduire ses personnages ; parfois la situation capitale éludée, soit par un récit pompeux, soit par l'absence motivée du témoin le plus embarrassant ; et de même dans les caractères, rien de divergent ni d'excentrique ; les parties accessoires, les antécédents peu commodes supprimés ; et pourtant rien de trop nu ni de trop monotone, mais deux ou trois nuances assorties sur un fond simple ; puis, au milieu de tout cela, une passion qu'on n'a pas vue naître : voilà le drame de Racine. Et si l'on descendait à son style et à l'harmonie de sa versification, on y suivrait des beautés du même ordre restreintes aux mêmes limites, et des variations de ton mélodieuses sans doute, mais dans l'échelle d'une seule octave...

Trop souvent, lorsqu'il traduit Tacite comme lorsqu'il traduit la Bible, Racine se fraye une route entre les qualités extrêmes des originaux, et garde prudemment le milieu de la chaussée, sans approcher les bords d'où l'on voit le précipice... En général, tous les défauts du style de Racine proviennent de cette pudeur de goût qu'on a trop exaltée en lui et qui parfois le laisse en deçà du bien, en deçà du mieux. (*Portraits littéraires*, I, premier art. sur Racine, Déc. 1829.)

Après avoir, d'après les exemples de *Britannicus*, de *Phèdre* et d'*Athalie*, montré l'inexactitude historique, l'adoucissement des mœurs chez Racine, Sainte-Beuve analyse, dans son second article, le style de Racine, en le considérant autant comme l'expression de son tempérament que comme le produit des circonstances sociales : « Le style de Racine se présente, dès l'abord, sous une teinte assez uniforme d'élégance et de poésie ; rien ne s'y détache particulièrement. Le procédé en est d'ordinaire analytique et abstrait ; chaque personnage principal, au lieu de répandre sa passion au dehors, en ne faisant qu'un avec elle, regarde le plus souvent cette passion au dedans de lui-même, et la raconte par ses paroles telle qu'il la voit ; ... de là une manière générale d'exposition et de récit qui suppose toujours dans chaque héros ou chaque héroïne un certain loisir pour l'examiner préalablement ; ... mais peu ou point de réalité, et aucun de ces détails qui nous ramènent à l'aspect humain de cette vie. La poésie de Racine

élude les détails, les dédaigne... » Sainte-Beuve donne ici des exemples, des termes généraux et élégants déplacés, et continue : « Comme tout cela est touché avec précaution ! comme le mot propre est habilement évincé !... Il a prêté des paroles pompeuses ou fleuries à ses personnages les plus subalternes comme à ses héros les plus achevés, etc. ». Ensuite, après avoir comparé, d'après Villemain, l'*Iphigénie* de Racine et celle d'Euripide, pour montrer l'insuffisance de Racine, au point de vue du détail pittoresque et réel et du langage, il finit : « Tout s'y tient (dans Racine) avec art, rien n'y jure et ne sort du ton ; dans cet idéal complet de délicatesse et de grâce, Monime, en vérité, aurait bien tort de parler autrement. C'est une conversation douce et choisie, d'un charme croissant, une confidence pénétrante et pleine d'émotion, comme on se figure qu'on pouvait suggérer au poète le commerce paisible de cette société où une femme écrivait la *Princesse de Clèves* » (le second article sur Racine, janv. 1830, *Portraits littéraires*, I). Enfin, voyez aussi l'article sur *Bérénice* où se trouve ce passage : « Quel moment en effet dans une société que celui où des sentiments si nobles, si délicats, disons même si subtils, et qui courent presque risque de nous échapper aujourd'hui, étaient saisis unanimement par un cercle avide qu'ils occupaient aussitôt et passionnaient ! » (*Portraits littéraires*, I.)

Mais où cette influence est tout à fait visible et étendue, c'est quand il s'agit de Stendhal.

Nous ne parlerons pas ici, naturellement, de l'influence que Stendhal a exercée sur la conception générale de l'art et du beau chez Taine dans ses premières études, et surtout sur la formation de sa théorie de l'action des milieux ; cette dernière idée domine toute la pensée de Stendhal aussi bien que celle de Taine (voir particulièrement, chez Stendhal, *Introduction à l'histoire de la peinture en Italie*, qui contient toute la théorie de Taine, sans sa rigueur, bien entendu, et avec des réserves : « Tout est plein d'exceptions dans ce monde », « A Rome la largeur d'une place change les mœurs » etc.).

Nous ne voulons ici nous occuper de Stendhal qu'autant qu'il a influencé les idées de Taine sur le xviii^e siècle. Il est vrai que l'influence de Stendhal ici est si grande qu'on retrouve quelquefois chez Taine jusqu'à ses termes.

D'abord, il lui a fourni ses idées sur l'esprit français, exprimées dans son étude sur La Fontaine.

D'après Stendhal, le Français aime le joli, et il hait l'énergie. En littérature, les Français peuvent avoir des Molière, des Hamilton, des Dancourt, des Lettres persanes, mais ils ne peuvent avoir des Dante ou des Shakespeare. « Dans le genre charmant, dit Stendhal aux Français, vous serez toujours le premier peuple du monde. »

C'est précisément la même idée reprise par Taine, commentée et développée dans son chapitre sur l'esprit gaulois.

Mais venons à Racine et au xviii^e siècle.

Stendhal ici, aussi bien que Taine, explique tout par les mœurs.

« Le climat tempéré, dit-il, et la monarchie font naître les admirateurs de Racine... Il faut chercher toujours, ajoute-t-il, l'explication des monuments dans les habitudes des peuples qui les ont élevés... A un général de Napoléon il fallait au théâtre d'autres émotions qu'aux hommes du monde de Versailles. »

Qui ne reconnaît ici l'idée de Taine : « Comment la scène se rattache aux mœurs... comment le théâtre et le reste prennent leur naissance, leur forme et leur force dans quelque habitude régnante. » (*N. Essais*, p. 121 et 122.)

L'explication qu'ils donnent de la langue et du style classique est la même.

« La cour de Louis XIV, dit Stendhal, déclare de mauvais ton toute expression que sa grande justesse met dans toutes les bouches, elle épure et appauvrit la langue, proscriit les mots propres... Comment peindre avec quelque vérité les catastrophes sanglantes narrées par Philippe de Commines... si le mot pistolet ne peut pas absolument entrer dans un vers tragique. »

Taine a développé la même idée plus d'une fois.

L'homme de cour au XVII^e siècle chez Taine est le modèle à imiter chez Stendhal.

« Le grand roi s'empare de l'opinion, il donne à chaque classe de ses sujets un modèle à imiter. Molière fait rire aux dépens de qui ne suit pas servilement ce patron... Tous les sujets de Louis XIV

se piquaient d'imiter un certain modèle pour être élégants et de bon ton. »

Taine dit : « Il faut être comme tout le monde, sinon l'on cesse d'être un « honnête homme » et l'on est un homme perdu. » (*N. Essais*, 118.) Ou plus tard : « Le personnage le plus admiré, l'homme accompli, et que tout le monde se propose comme modèle, c'était le grand seigneur admis dans la familiarité du prince. » (*Philosophie de l'Art*, p. 87.)

On trouve également les mêmes remarques chez Stendhal et chez Taine sur l'influence que la cour a exercée sur l'esprit des courtisans.

« La cour de Louis XIV exerçait profondément la sagacité des courtisans. Il fallait deviner chaque matin dans les yeux du maître si la faveur baissait, ou même si elle durait encore. Comme le moindre geste était décisif, la moindre nuance était observée. Il fallait des grâces, de la liberté d'esprit, un tact très fin, obéissant à la moindre nuance, une sagacité de tous les moments, pour acquérir ou conserver la faveur d'un despote ennuyeux et d'un goût fort délicat... Le courtisan qui allait tous les matins lire son sort dans les yeux du roi, venait à son tour faire la destinée des gens qui lui faisaient la cour et auxquels il communiquait les mêmes habitudes de pénétration. Cette habitude devint bientôt générale parmi tous les Français. » (*Racine et Shakespeare*, p. 60 et 61.)

Taine dit : « Avec le sens, la société raffine l'esprit ; car il faut beaucoup de finesse pour ne jamais

choquer et pour souvent plaire » (*N. Essais*, p. 140) ou ailleurs : « Autrefois on faisait fortune par l'épée et par les aventures, maintenant c'est par des assiduités et par des paroles bien tournées ; il faut savoir louer, médire, conter, discuter, écrire en termes nobles pour garder son rang, en termes fins pour prouver sa politesse, en style solide pour vaincre son adversaire, en style agréable pour plaire à la galerie. Ce beau courtisan doré qui tourne anxieusement et gracieusement autour des carpes de Marly, savez-vous quelles idées se remuent dans sa tête ?... des phrases ménagées et prudentes, un mot du roi qu'il vient d'entendre et dont il faut sonder la profondeur, une préface adroite qui introduira la demande d'une grâce, une saillie ingénieuse qui lui fera honneur, un adjectif à deux tranchants, qui égorgera un ennemi ou un rival. » (*N. Essais*, p. 114 et 115.)

Est-ce que l'idée principale de l'article de Taine sur Racine est autre chose que ces « délicatesses monarchiques de Racine » dont parle Stendhal.

Mais les observations de détail aussi que Stendhal a faites sur Racine se trouvent également chez Taine. Voici des exemples : « Je n'hésite pas à avancer, dit Stendhal, que Racine a été romantique (rappelons-nous le sens que Stendhal donnait à ce mot) : il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture de passion, tempérée par l'*extrême dignité* qui alors était de mode, et qui faisait qu'un duc de 1670, même dans les épanchements les plus

tendres de l'amour paternel, ne manquait jamais d'appeler son fils Monsieur. C'est pour cela que Pylade d'Andromaque dit toujours à Oreste : Seigneur, et cependant quelle amitié que celle d'Oreste et de Pylade. (*Racine et Shakespeare*, p. 32 et 31.)

Voici ce que dit Taine : « Quelle que soit l'intimité, soyez sûrs, qu'ils se tiendront toujours à leur place. Pylade, qui était l'ami d'Oreste, est devenu son menin ; Œnone, qui était la nourrice de Phèdre, est devenue sa suivante. Ils disent vous à leurs maîtres, qui les tutoient. » (*N. Essais*, p. 125.)

« Le *Bourgeois gentilhomme* leur parut affreux non pas à cause du rôle de Doronte... mais tout simplement parce qu'il était dégradant et dégoûtant d'avoir les yeux fixés si longuement sur un être aussi abject que M. Jourdain, sur un marchand. » (*Racine et Shakespeare*, p. 46.)

Taine s'est servi de cette observation de Stendhal comme d'un document historique : cela montre un manque de critique dans sa documentation que nous avons déjà constaté plus d'une fois. « Encore les grands seigneurs ont trouvé dégoûtant de trainer leurs yeux pendant cinq actes sur M. Jourdain. » (*N. Essais*, p. 122 et 123.)

Stendhal dit à propos d'*Andromaque* : « Cet autre enfant avait pourtant une mère, qui aura pleuré, à moins qu'on n'ait eu l'intention délicate de le prendre à l'hôpital ; mais qu'importent les larmes de cette mère ? Elles étaient ridicules : c'était une femme du tiers état ; n'était-ce pas trop d'honneur à elle

de sacrifier son fils pour sauver son *jeune maître*. » (*Racine et Shakespeare*, p. 125.)

Voici la même remarque chez Taine : « C'est une gloire pour l'enfant roturier que de mourir pour son jeune maître : la vertueuse Andromaque ne s'en est point fait scrupule : elle a ordonné de prendre chez quelque servante du palais un enfant convenable et Ulysse (Taine veut dire évidemment Pyrrhus) trompé, a fait tuer le petit paysan (heureux enfant !) au lieu d'Astyanax. » (*N. Essais*, p. 124.)

Que les personnages de Racine parlent trop bien, c'est une des remarques principales de Taine : « Ils parlent trop bien et trop pour les hommes troublés d'un sentiment profond. » (*N. Essais*, p. 128.) On trouve la même observation chez Stendhal, presque dans les mêmes termes : « Les personnages de Racine ont toujours la mine de gens *contents de bien parler*. Ils sont remplis de passion, mais ils sont d'abord contents de bien parler. » (*Racine et Shakespeare*, p. 113.) Ou ailleurs : « La passion ne pense jamais à être élégante. »

Du reste, dans le jugement de Taine sur l'amour chez Racine, il est difficile de ne pas reconnaître le souvenir des idées de Stendhal sur l'amour en France : « L'amour n'a pas grande place ici (il s'agit de Racine) ; au fond, il n'a qu'une très petite place en France. » (*N. Essais*, p. 128.)

Les idées exprimées dans la fin de l'article de Taine sur M^{me} de La Fayette (« La société transformée a transformé l'âme... chaque siècle avec des cir-

constances qui lui sont propres, produit des sentiments et des beautés qui lui sont propres. ») ne sont autre chose que quelques observations de Stendhal, systématisées, développées et circonstanciées ; par exemples celles-ci : « La beauté dans les arts est l'expression des vertus d'une société », « il n'y a pas de beau idéal absolu, » etc.

Enfin, dans son étude sur La Fontaine, dans l'interprétation de la fable enfantine du moyen âge et de la fable poétique de La Fontaine, il s'est encore inspiré de Stendhal. « Jusque vers la fin du xv^e siècle, dit Stendhal, on n'a fait que copier la nature. L'idéal vient après... Rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant le détail, tel est le moyen de l'idéal. » C'est ce que Taine a développé dans son opposition de la fable primitive à la fable poétique (*La Fontaine*, p. 331-342) : ses idées ici sont en quelque sorte l'application des idées générales de Stendhal sur un cas particulier.

VALEUR ET SIGNIFICATION
DE LA
CRITIQUE DE TAINE. — CONCLUSIONS

Les idées de Taine sur le ^{xvii}e siècle et sur la tragédie classique, sans avoir été précisément une révolution comme on a eu souvent l'air de croire, n'en ont pas moins été une réaction contre la règle étroite et l'admiration routinière, contre la critique classique de son époque, dogmatique et oratoire, qui louait et condamnait les œuvres plus qu'elle ne les expliquait.

Comme on l'a remarqué (1), il y avait un excès de prudence dans la critique des auteurs classiques, prudence développée par l'enseignement. Taine s'est dégagé de ces timidités professionnelles et il en a dégagé aussi la critique, en la faisant historique, libre, et curieuse des causes.

Surtout, en mettant en lumière les pressions environnantes, il a fait qu'on n'étudiait plus la littérature après lui, comme on l'avait étudiée avant lui. C'est donc plutôt par sa méthode que par ses applications que son influence a été féconde.

1. Weiss, art. sur les *Essais* de Taine. (*Revue de l'Instruction publique*, 15 décembre 1859.)

Mais, en étudiant les applications que Taine a faites de sa méthode sur le ^{xviii}^e siècle, nous avons vu aussi ses limites, et les limites de son esprit.

Au point de vue général, il est impossible, à notre sens, de reconstituer tout l'interne avec l'externe, et il est exagéré de ne voir en l'homme que de la cire où s'imprime l'extérieur, comme cela était la pensée de Taine.

Au point de vue littéraire, cette méthode est insuffisante, puisqu'elle n'explique, comme nous l'avons vu, que les caractères communs et extérieurs d'une œuvre d'art, et la méthode, le procédé d'un écrivain ; car dans chaque grande œuvre, à côté de l'éternel, si l'on peut dire, il y a aussi une part de moment, c'est-à-dire un cachet dans le langage, dans la *façon*, dont la marque l'époque où elle fut écrite. Cette méthode est donc trop générale pour expliquer la diversité infinie des individus, ce qu'on cherche dans la littérature, à l'encontre des sciences naturelles, avec lesquelles Taine avait essayé de l'assimiler, et où l'on cherche le type.

Au point de vue historique, cette méthode est problématique, pour ne pas dire davantage : le rapport entre une époque et sa littérature n'a rien de régulier, de sûr, de fixe ni de constant pour constituer une loi, une œuvre littéraire étant une chose accidentelle et unique.

Tout ce qu'on peut faire, c'est de chercher les

idées dominantes, sans prétendre englober toute la réalité dans les formules qu'on aurait pu trouver.

A ce compte-là, il serait, peut-être, plus juste d'appliquer cette méthode à une époque qu'à un écrivain, étant donné que, quand il s'agit du caractère dominant d'une époque, les tendances particulières et uniques se perdent dans le courant général qui reçoit sa force des directions communes.

Mais ce n'est pas seulement par les insuffisances de sa méthode, c'est surtout, comme nous l'avons vu, par les procédés défectueux de son esprit, que ses études sur le xvii^e siècle sont inexactes, ou insuffisantes, ou excessives.

Là-dessus, Taine s'est jugé lui-même dans ses *Notes personnelles*, dans un passage que nous avons déjà cité : « Ma forme d'esprit est française et latine : classer les idées en files régulières, avec progression, à la façon des naturalistes, selon la règle des idéologues, bref oratoirement. » (*Correspondance*, II, p. 259.)

C'est juste, mais ce n'est pas tout : il ne s'agit ici que de la forme. Voyez plutôt ce portrait du Français : « Dans les objets et dans les individus, le Français saisit aisément et vite un trait général, quelque caractère commun ; il le détache avec dextérité : il l'isole nettement, puis d'un pas leste et sûr, en droite ligne, il se lance sur le grand chemin des conséquences. Il a oublié que sa notion sommaire ne correspond qu'à un extrait, à un très mince extrait de

l'homme total; son opération tranchante et précipitée dérobo à ses regards la plus grande partie de l'individu réel; il a omis quantité de caractères, et les plus importants, les plus efficaces; non seulement il les néglige, mais il les écarte: ils sont trop nombreux et trop compliqués pour lui; ils les gêneraient pour penser. Autant il est propre aux pensées distinctes et suivies, autant il est impropre aux pensées complexes. En conséquence il y répugne et par un travail secret dont il n'a pas conscience, involontairement, il abrège, il simplifie, il écourte, etc. »

Si vous appliquez cette définition à Taine, croyez-vous qu'elle lui conviendrait mal? Nous pensons, pour notre part, qu'elle lui convient admirablement et que rarement un homme s'est peint mieux que Taine ne l'a fait ici sans le vouloir: tout est à retenir, excepté ce « pas leste » qui n'est pas le sien.

Son œuvre, en effet, n'est qu'une construction de l'esprit à propos de la première et générale impression qu'il recevait de la réalité et sur laquelle il ne revenait pas. Les choses sont ainsi comme il les présente, et elles doivent être ainsi, il faut qu'elles soient ainsi: voilà son idée. Logiquement, cette construction de la réalité qu'il bâtissait ainsi, était vraie; mais comme la réalité ne se calque jamais exactement sur la logique, réellement, elle n'était pas vraie. Ce sont, le plus souvent, des vues de l'esprit suggérées par une partie de la réalité et appliquées ensuite à la réalité tout entière.

Du reste, voici, à ce qu'il me semble, quel était son procédé dans cette opération.

Il avait le don de voir le trait le plus caractéristique ou du moins le plus frappant d'un écrivain, et le caractère général, dominant, d'une époque. Il s'y trompait rarement, et son impression générale est à retenir toujours. Mais au lieu de faire, après, le tour de l'objet pour vérifier, limiter, ou compléter sa première impression, comme il manquait de souplesse, il y restait comme rivé : elle accaparait toute son attention et lui masquait le reste.

Puis, après avoir renfermé dans une formule claire et simple ce trait caractéristique qui résume toute une époque riche et confuse, il en extrait le sens par un procédé d'analyse et de raisonnement.

Cela ne lui était pas difficile avec son talent de démonstration et il s'en croyait le droit, d'après sa théorie, que pour admettre une opinion il suffisait qu'elle fût prouvée, puisqu'en analysant une définition, la suite idéale des éléments qu'on y trouve, est la même que la suite réelle, c'est-à-dire, que le monde trouvé par l'abstraction reproduit exactement le monde découvert par l'expérience.

C'est tout à fait, comme l'on sait, la doctrine géométrique de Spinoza, selon qui à l'ordre réel des choses correspond l'ordre logique des idées dans notre pensée, de sorte que l'on peut retourner de celui-ci à celui-là, et obtenir ainsi, par déduction, le contenu de toute la réalité.

Ainsi, pour donner un exemple, en vertu de cette

loi que toutes les parties d'une âme se tiennent comme toutes les parties d'une époque, et que l'âme a son mécanisme aussi simple que celui d'une plante, et que, dès qu'on connaît la force qui la fonde, on peut, sans décomposer ses œuvres, la reconstruire par pur raisonnement (*Essai sur Tite-Live*, p. 315), il part de cette idée générale que le génie de Racine est l'art de bien dire, ou la raison oratoire, et il en suit, par analyse et par déduction, de degré en degré, toutes les conséquences ou les réalisations qu'elle contient et doit contenir, de même qu'une définition contient toutes les vérités mathématiques qu'on en déduira. (*Essai sur Tite-Live*, p. 122.)

Il est certain que Taine nous a donné ainsi plutôt une analyse et une explication raisonnée de ce que la formule « l'art de bien dire » contenait pour lui, qu'une analyse serrée, complète et précise de la réalité même, comme cela doit, du reste, arriver toutes les fois qu'une conception *a priori* nous sert autrement que comme une hypothèse et comme un procédé de travail.

Car, comme on pense bien, la vie est plus souple et plus complexe que les formules les moins rigides et les moins simples, surtout la vie littéraire, où l'initiative personnelle joue le premier rôle et où la complexité infinie des individus est plus marquée qu'ailleurs, puisqu'en littérature ne compte que ce qui est individuel et unique. C'est pourquoi les idées de Taine, qui ne sont pas absolument fausses, le

deviennent, enfermées qu'elles sont dans les formules et poussées ainsi à l'excès.

Voici, à ce qu'il me semble, l'explication de cette manière de procéder.

Si Taine n'avait pas vu la diversité dans un même temps, cela tenait d'abord à sa doctrine, à la grande part que la théorie de l'action des milieux avait dans son esprit, et qui devait le conduire là, pratiquée surtout comme il l'avait pratiquée, en gros, sommairement ; c'était aussi la faute de son esprit rectiligne et qui voyait les choses extérieurement ou sous leurs aspects principaux, par leur ensemble, en négligeant les détails (V. *Essais*, I^{re} éd., p. XII).

Mais s'il n'avait pas vu l'évolution dans le temps, c'est parce que Taine ne possédait pas le sens historique par excellence, nous entendons par là le sens du changement. Il opérait toujours sur les unités, qui n'existent jamais dans la réalité : il avait besoin, comme on l'avait très bien dit, de figer les choses pour les observer.

Dans ce goût pour les unités il faudrait aussi voir, comme nous l'avons déjà dit, la cause inconsciente de sa doctrine et de sa méthode.

Du reste, il a toujours aimé les idées plus que les faits. (Voir la note de Vacherot, un de ses professeurs à l'Ecole normale, Monod, *Maîtres de l'Histoire*, p. 67-68.)

Il l'a dit lui-même dans une lettre à Prévost-Paradol que nous avons déjà citée : « Si j'écris c'est pour le plaisir de voir mes idées proprement enfilées les

unes au bout des autres, et de faire la roue intérieurement avec mon nouveau collier. » (*Correspondance*, I, p. 299.)

Un peu plus tard, 1855, son enthousiasme pour les idées n'avait rien perdu de sa première ardeur : « Les premières idées paraissent aussi belles que l'or ; leur éclat enivre ; on ne se lasse pas de les manier et de les accumuler ; on les fait rouler les unes sur les autres et chatoyer au soleil ; on éblouit ceux devant qui on répand son trésor et on s'éblouit soi-même. » (Art. sur *Ménandre* de Guillaume Guizot, *Revue de l'Instruction Publique*, 10 mai 1855.)

Si Taine avait fini par préconiser la méthode de l'observation, par demander des petits faits, précis et circonstanciés, à l'époque dont nous nous occupons ici, il était tout entier absorbé par la vision des idées, évitant avec soin de se noyer dans la multitude des détails. (*Essais*, Préface, XII, 1^{re} éd.).

Cela nous explique qu'il n'ait pas fait de recherches particulières, à la manière de Sainte-Beuve, par exemple, dans ses études littéraires sur le xvii^e siècle ; qu'on le trouve très peu soucieux d'exactitude scrupuleuse, et d'examen rigoureux des détails (presque aucune date) ; et partant, le peu d'acquisitions nouvelles et réelles qu'il apporte à la connaissance du xvii^e siècle.

C'est tout cela aussi qui prive ses portraits d'une physionomie vivante, et leur donne un aspect abstrait, général et comme schématique.

Taine, architecte avant tout, tenait plus à un édi-

fice où les pièces communiquent entre elles, qu'à celui où l'on pourrait trouver toutes les pièces nécessaires et de grandeur proportionnelle

Heureusement, à côté de l'homme à système, il y a dans Taine aussi un artiste avec un vif sentiment des beautés littéraires, qui le corrige et le complète, et c'est par là que son œuvre a dépassé sa méthode.

Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris.
Pour le Vice-Recteur
L'Inspecteur de l'Académie

A. CAHEN

Vu et admis à soutenance
Le 22 mars 1907.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

A. CROISSET

BIBLIOGRAPHIE

1° *Essai sur les Fables de La Fontaine*, thèse de doctorat, 1853. — L'Édition définitive est celle de 1861 : ici se trouvent, pour la première fois, les chapitres sur l'esprit gaulois, sur l'homme et sur l'écrivain. Le reste est refondu aussi.

2° *Caractères de La Bruyère*, article paru dans la *Revue de l'Instruction Publique*, 1^{er} février 1855. Recueilli dans les *Essais de critique et d'histoire*.

3° *Les Maximes morales de La Rochefoucauld*, article paru dans la *Revue de l'Instruction Publique*, le 19 avril 1855. Non recueilli en volume.

4° *Mémoires du duc de Saint-Simon*, article paru dans le *Journal des Débats*, 30 juillet, 3 et 6 août 1856. Recueilli dans les *Essais de critique et d'histoire*.

5° *Grands Jours d'Auvergne*, de Fléchier, article paru dans le *Journal des Débats*, le 13 novembre 1856. Recueilli dans les *Essais de critique et d'histoire*.

6° *Princesse de Clèves* de M^{me} de La Fayette : article paru dans le *Journal des Débats*, 25 février 1857. Recueilli dans les *Essais*.

7° *Racine*, article paru dans le *Journal des Débats*, 23, 24 et 27 juillet et 11 août 1858. Recueilli dans les *Nouveaux Essais*.

Sur le *xvii^e* siècle en général et sur l'esprit classique :

a) Articles sur Racine et Fléchier.

b) Préface des *Essais*.

c) *Philosophes classiques du xix^e siècle*, article sur Victor Cousin.

d) *Philosophie de l'art*, t. I, p. 86-93.

e) *Origines de la France contemporaine*, t. I, p. 288-318.

f) *Histoire de la littérature anglaise*, passim.

g) *Correspondance*, passim.

Pour la bibliographie sur Taine voir l'excellent travail de M. V. Giraud, *Bibliographie de Taine*, Paris, Picard, 1902 (dans la *Bibl. de Bibliographies critiques*). Je me borne ici à signaler quelques études indispensables pour qui veut étudier n'importe quelle partie de l'œuvre de Taine :

SAINTE-BEUVE. — *Causeries du Lundi*, XIII, Paris, Garnier ;
Nouveaux Lundis, VIII ; Paris, C. Lévy.

SCHERER (Edm.). — *Mélanges de critique religieuse*, Paris, Lévy, 1864.

— *Etudes critiques sur la littérature contemporaine*, IV, VI, VII, VIII ; Paris, Lévy, 1891-1895.

BRUNETIÈRE. — *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Introduction. Evolution de la critique*, Paris, Hachette, 1890.

BOUTMY. — *Taine, Scherer, Laboulay*. Paris, Colin, 1901.

A. DE MARGERIE. — *H. Taine*, Paris, Poussielgue, 1894.

BARZELLOTTI. — *Philosophie de H. Taine*, Paris, Alcan, 1900.

GIRAUD. — *Essai sur Taine*, Paris, Hachette, 1902.

FAGUET. — *Politiques et moralistes du xix^e siècle*, III, Paris, Lecène et Oudin, 1903.

BOURGET. — *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1885.

MONOD. — *Maîtres de l'Histoire. Renan, Taine, Michelet*, Paris, Lévy, 1894.

LANSON. — *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1903.

BÉLUGOU. — *Enquête sur l'œuvre de Taine*, *Revue Blanche*.
15 août, 1897.

TABLE

I. — Objet de la thèse	5
II. — Observations générales sur la méthode de Taine .	7
III. — Application de la méthode.	
<i>a)</i> Taine et l'esprit classique	14
<i>b)</i> Taine et Racine.....	26
<i>c)</i> Taine et La Fontaine.....	33
<i>d)</i> Taine et La Bruyère	40
<i>e)</i> Taine et Saint-Simon	44
<i>f)</i> Taine et Fléchier	47
<i>g)</i> Taine et M ^{me} de La Fayette.....	50
IV. — Sources et évolution des idées de Taine.....	52
V. — Valeur et signification de la critique de Taine. —	
Conclusions	75
VI. — BIBLIOGRAPHIE.....	84

